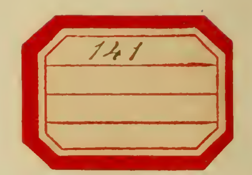



141

Handbuch

der

Aquarellmalerei.

Nach dem heutigen Standpunkte

und in vorzüglicher Anwendung auf

Landschaft und Architektur

Nebst einem Anhange über

Holzmalerei.

Von

Friedrich Jaennicke.

Omnis ars naturae imitatio est.
Senec. Ep. 64, 3.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.
1877.



Druck von Emil Müller in Stuttgart.

Vorrede zur ersten Auflage.

Hiermit übergebe ich den Freunden der Aquarellmalerei ein auf dem Wege langjähriger Praxis dieses Zweiges der Kunst entstandenes Lehr- und Hilfsbuch. Es verdankt sein Entstehen erst vereinzelten, später ausgiebigeren Notizen, welche ich zu meiner eigenen Belehrung sammelte und in neuester Zeit zu einem vollständigen und zusammenhängenden Ganzen ausarbeitete. Hierbei hatte ich vorzugsweise die zahlreichen, mitunter sehr begabten Dilettanten im Auge, welche den Verkehr mit Künstlern oder einen zur Seite stehenden tüchtigen Lehrer — Vortheile, welche sich nur in größeren Städten, und dann in der Regel nur wenigen Interessenten zu bieten pflegen — entbehren müssen, aber weiter streben, ohne freilich in den meisten Fällen je über die mehr oder weniger conventionellen Töne der Farbendrücke hinauszukommen.

Ich selbst bin lange im Finsteren umhergeirrt. Meine ersten Versuche habe ich nach Meichelt: „Schule der Aquarellmalerei", später nach Steinhart und ähnlichen Publikationen gemacht. Daß ich bei den spärlichen, ganz ungenügenden, dabei noch meist veralteten oder irreführenden technischen Angaben dieser Werke, anderer gänzlich unbrauchbarer nicht zu

gedenken (z. B. „Die Kunst Maler zu werden von Rafael Sanzio." Sic!), und den noch ungenügenderen, der Natur möglichst wenig entsprechenden Farbendrücken der genannten Werke, höchst zweifelhaften Nutzen aus diesen Studien geerntet habe, wird jedem Kenner einleuchten. Späterer häufiger Verkehr mit Künstlern, welche mir mit Rath und That zur Seite standen — hier sei besonders P. Burnitz in Frankfurt in dankbarer Erinnerung genannt —, reger Besuch der Gallerien in Frankfurt und Darmstadt, nebenbei Studien nach englischen, in diesem Fach höchststehenden Werken wie Penley, Delamotte, Barnard ꝛc. ꝛc. sowie fleißiges Malen nach der Natur haben mich nach und nach, wenn auch nicht zum Künstler par excellence, so doch zum mehr wie oberflächlichen Kenner herangebildet. Auf dem langen Wege zu besseren Leistungen habe ich hinlänglich Gelegenheit gehabt, alle die Anstände würdigen zu lernen, welche sich dem mit der Technik sowohl, wie mit der Farbe kämpfenden strebsamen Dilettanten entgegen stellen. Eingehende Beachtung derselben neben gründlicher Beobachtung der großen Lehrmeisterin Natur hat mit den Grund zu den nachfolgenden Anweisungen gelegt, in welchen Technik und Farbe nach bestem Wissen gründliche Erörterung gefunden haben und umsomehr, als gerade über diese Gegenstände wenig oder nichts in der deutschen Literatur vorhanden ist und ohne sehr genaue Kenntniß der zu Gebot stehenden Farben weder Fertigkeit in der Technik noch bestimmte Wirkung im Colorit erlangt werden können. Aus diesem Grunde habe ich jede einzelne in der Landschaftsmalerei Anwendung findende Farbe nach ihrer eigenartigen Natur

behandelt. Ich habe angegeben, wo, wie und in welchen Combinationen sie am erfolgreichsten zu verwenden ist; habe aber umgekehrt auch diejenigen Eigenschaften berührt, welche sie nicht besitzt, sowie diejenigen Fälle betont, wo von ihrer Anwendung unerfreuliche oder wohl gar schädliche Wirkungen zu erwarten sind. Besondere Aufmerksamkeit habe ich auch auf die zahlreichen, für gewisse Töne, Stimmungen und Effekte nothwendigen Farbenmischungen gerichtet, welche von dem Nichteingeweihten, wenn überhaupt, nur sehr schwer und dann gewöhnlich nur höchst unvollkommen zu erreichen sind. Der in dieser Beziehung nach Hilfe Suchende dürfte kaum einmal vergeblich das Buch zu Rathe ziehen.

Ueber das Zeichnen bin ich weggegangen, da ich voraussetzen muß, daß die nöthige Fertigkeit bereits erlangt ist und weil, wo in einigen Punkten, wie etwa in Perspektive, Schattenlehre ꝛc. ꝛc. weiteres Studium erwünscht oder angezeigt wäre, dem Interessenten zahlreiche treffliche Lehrmittel zu Gebote stehen.

Was speziell die Technik des Aquarells betrifft, so basiren meine deßfallsigen Angaben auf der heute in England und Belgien herrschenden Malweise, welche das Aquarell auf seine jetzige in manchen Punkten mit der Oelmalerei rivalisirende Höhe gebracht hat. Denselben Standpunkt nimmt das von Professor M. Schmidt in Berlin herausgegebene Werkchen: „Bemerkungen über die Technik des Aquarells in ihrer Anwendung auf Landschaftsmalerei“ ein. Es ist dies die einzige bessere deutsche Publikation dieser Art, welche jedoch für den auf sich selbst angewiesenen Freund des Aquarells

nicht eingehend genug behandelt ist und mehr zu einer allgemeineren Kenntniß der Technik und leitenden Gesichtspunkte, nicht aber der Farbe führt.

Dilettanten verkennen nicht selten die Ziele der Kunst. In dem Kapitel über das Malen nach der Natur habe ich deßwegen in dieser Beziehung ausführlichere Erörterungen eingestreut und deßfallsige bessere Erkenntniß anzubahnen versucht. Allen Anfängern möchte ich jedoch dringend empfehlen, sofort nach Bewältigung der größten technischen Schwierigkeiten vom Copiren von Vorlagen und Farbendrücken gänzlich abzustehen, indem die meist conventionellen, nicht selten sehr naturwidrigen, unwahren oder gequälten Farbentöne dieser Krücken in der Regel wenig geeignet sind, einen zuverlässigen Führer im Colorit abzugeben. Hat der Anfänger einige Sicherheit in Technik und Farbe erlangt, so gehe er hinaus in die Natur und beginne mit kleineren Gegenständen wie Motiven von alten Gebäuden, Bäumen verschiedener Art 2c. 2c. Für den Winter oder bei ungünstiger Witterung wähle man Interieurs, Stillleben, wozu sich besonders Gefäße, Curiositäten 2c. trefflich eignen, Aussichten aus dem Fenster 2c. 2c. Besonders empfehle ich Studien desselben Gegenstandes bei verschiedener Beleuchtung. — Aus diesen Studien, wie aus solchen von Luft, Wolken, Ferne, Gebirgen, Vordergründen 2c. 2c. wird er mehr Nutzen erndten, als aus jahrelangem Copiren zweifelhafter Farbendrücke. Durch erste mißlungene Versuche lasse sich aber Niemand abschrecken, denn Geduld und Ausdauer führen bei nur einigermaßen günstiger Befähigung sicher zum Ziele. In Technik und Colorit schon vorgeschritteneren Dilet-

tanten möchte ich jedoch, behufs des Erlangens einer „breiten" Behandlung, dringend das Copiren einiger Farbendrücke nach Hildebrandt: „Reise um die Erde" anempfehlen.

Da dem Ornament in unserer Zeit Seitens der Freunde der Kunst immer mehr das Interesse zugewendet wird, welches es mit Recht beanspruchen darf und dieses Interesse in der heute von Dilettanten und ganz besonders auch von Dilettantinnen vielfach gepflegten Holzmalerei eine sehr lohnende praktische Verwerthung gefunden hat, habe ich, dem Wunsche des geschätzten Herrn Verlegers sowohl, wie eigener Neigung folgend, in einem Anhange die Grundzüge dieser ornamentalen Malerei dargelegt und sollte es mich freuen, wenn ich derselben hierdurch neue Freunde erwerben würde.

Mainz im Mai 1875.

F. Jännicke.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Daß meine Arbeit so rasch eine zweite Auflage erheischt, zeigt, daß dieselbe Vielen erwünscht gewesen ist, was ich übrigens auch aus zahlreichen, mir bald nach dem Erscheinen der ersten Auflage zugekommenen Zuschriften und Anfragen, Einsendungen von Studien, darunter nicht wenige von Architekten, wahrzunehmen die erfreuliche Gelegenheit hatte. In der vorliegenden neuen Auflage habe ich, theilweise durch entsprechende Anfragen aufmerksam gemacht, an nicht wenigen Stellen, aber vorzugsweise in den Studien nach der Natur, sodann im Gebiete der Theorie, besonders jener der Farbe, die verbessernde Hand angelegt, während der die Holzmalerei behandelnde Anhang fast gänzlich umgearbeitet und wie die Interessenten erkennen werden, gleichfalls sehr zu seinem Vortheil verändert worden ist. Mancherlei über diesen Zweig häuslicher Kunst an mich gelangte Anfragen veranlaßten mich, mich mehr damit zu beschäftigen, als ohnedem der Fall gewesen sein würde und so machte ich inzwischen manche weiteren Erfahrungen, welche ich den Interessenten nicht vorenthalten möchte.

Möge sich mein Buch in dieser vielseitig verbesserten, dem künstlerischen Gesichtspunkte mehr Rechnung tragenden Gestalt zu den alten recht zahlreiche neue Freunde erwerben und sich mehr und mehr des Beifalls der Studirenden erfreuen.

Mainz, April 1877.

Der Verfasser.

Benutzte Werke.

Penley: English School of painting in Water-Colour.
Delamotte: Art of Sketching from Nature.
Barnard: Landscape Painting in Water-Colour.
Hatton: Hints for Sketching in Water-Colour.
Rowbotham: Landscape Painting in Water-Colour.
Penley: A System of Water-Colour-Painting.
Carmichael: Marine Painting in Water-Colours.
Schmidt: Bemerkungen über die Technik der Aquarellmalerei in ihrer Anwendung auf die Landschaftsmalerei.
Couture: Entretiens d'atelier.
Bezold v. W.: Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Gewerbe.
Brücke: Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbs.
Grüber: Elemente der Kunstthätigkeit.

Inhaltsverzeichniß.

Theoretischer Theil.

Praktischer Theil.

* Moose unter F. Felsen.

Nachtrag.

Einleitung.

1. Ueber die Aquarellmalerei im Allgemeinen.

In den letzten Decennien ist kein Zweig der bildenden Kunst in so ausgiebiger Weise gefördert worden, wie die Aquarellmalerei. Die neueste Ausbildung derselben ist vorwiegend den Künstlern Englands, in zweiter Linie denen Belgiens und Frankreichs zu verdanken, wobei zu bemerken ist, daß das Aquarell seit langer Zeit schon in England sich besonderer Pflege erfreut und es dort zum guten Ton gehört, in diesem Kunstzweige einige Kenntniß, beziehungsweise Fertigkeit, sich anzueignen. Erheblichen Antheil an dieser Förderung beansprucht indessen die dortige Produktion werthvoller neuer, und was besonders zu betonen ist, sehr haltbarer Farben, wie nicht minder die stets fortgeschrittene Herstellung der sonstigen Materialien, wie vorzugsweise die des Papiers.

Die Bilder, welche noch vor nicht sehr langer Zeit in Deutschland Aquarelle genannt wurden, hatten wenig Anspruch darauf, als Malereien im eigentlichen Sinne des Wortes zu gelten. In den meisten Fällen waren es in den Schatten

Den aufgezählten Vortheilen stehen jedoch einige manchmal recht fühlbare Nachtheile entgegen, welche sich indessen durch Geschicklichkeit und namentlich durch reifliche Ueberlegung vor Beginn der Arbeit überwinden lassen.

In erster Linie ist hier die schwierige Behandlung einer an Farben und Wolkenbildungen reichen Atmosphäre zu nennen. Große Veränderungen, wie in der Oelmalerei, lassen sich hier nicht leicht vornehmen und öftere Waschungen mit dem Schwamm zerstören die körnige Textur des Papiers und geben demselben ein wolliges, die Wirkung der Luft im höchsten Grade beeinträchtigendes Ansehen. Es ist deßhalb gerathen, bei Lüften dieser Art vorher reiflich den Gang der Arbeit zu überlegen. Ist die Darstellung der Luft geglückt, dann ist sehr Viel gewonnen.

In zweiter Linie steht die Aquarellmalerei in der Behandlung des Vordergrundes entschieden gegen die Oelmalerei zurück. Sie kann hier weder die Kraft und Tiefe der letzteren, noch deren hier leicht darstellbares Detail erreichen. Aus diesem Grunde wird die getreue Wiedergabe der Gegenstände im Vordergrund, besonders der Bäume, des Pflanzen- und Graswuchses im Aquarell auch nur selten angestrebt. Indessen aber gibt es dennoch Künstler, z. B. Birket Foster u. A., welche ungeachtet der äußerst mühseligen und zeitraubenden Arbeit in genauer Darstellung der Einzelnheiten des Vordergrundes ganz Erstaunliches geleistet haben. Ob dies jedoch wünschens- oder nachahmungswerth sei, möge dahin gestellt bleiben und da die wenigsten Dilettanten Künstler sind, so möchte ich rathen, es hier bei einer allgemeineren

Darstellung und breiteren Behandlung bewenden zu lassen, welche in Charakter und Ausdruck immerhin sehr hoch stehen kann.

2. Ueber Manier.

Manier im Sinn von Malweise ist abhängig von unserer Auffassung der Natur, dem Eindruck, welchen sie auf uns macht, sowie von der Art und Weise, wie wir die uns zu Gebote stehenden Mittel der Darstellung anwenden. Sie beruht somit einerseits auf Auffassung, andererseits auf Ausführung. Letztere ist indessen lediglich der Ausdruck der ersteren; allein hiervon abgesehen hat jeder Künstler gewisse theils technische, theils coloristische Eigenthümlichkeiten, durch welche er in seinen verschiedenen Bildern oft leicht zu erkennen ist, und diese Unterschiede in Art und Weise der Darstellung sind es, welche ich hier Manier nenne.

So ausgezeichnet und wirksam nun auch diese oder jene Manier irgend eines Künstlers sein mag, so möchte ich doch alle Dilettanten warnen, irgend welche ihnen besonders zusagende Manier eines ihnen imponirenden Künstlers, welchen sie vielleicht gerade copiren, nachzuahmen, oder etwa sich solche ganz anzueignen zu suchen, was bei Dilettanten leider sehr gebräuchlich ist. Der Lernende lasse sich nicht darin gefallen, für einen guten Copisten zu gelten, indem dieser Titel gerade kein sehr beneidenswerther ist. Jeder denke für sich selbst und bringe die Natur zum Ausdruck, wie er solche sieht oder auffaßt; dann wird sich die eigene Manier eines Jeden heraus bilden. Alles Frische und Ursprüngliche besitzt einen eigenthümlichen Reiz, dessen Werth in Nachahmung verloren geht.

Möge daher Jeder nach Bildung seiner eigenen Manier trachten, aber immerhin so bescheiden, daß die Natur stets die Oberhand behält, denn Bilder, in welchen die Natur von der Manier beherrscht wird, haben nur Anspruch auf künstlerische Sonderbarkeiten, wie hoch sie immerhin in verschiedenen Beziehungen stehen mögen.

3. Ueber Zeichnung und Farbe.

Obschon sich wohl Niemand an ein Gemälde wagen dürfte, ohne bereits hinreichende Uebung und Fertigkeit im Zeichnen zu besitzen, so muß ich hier dennoch ausdrücklich darauf aufmerksam machen, daß ohne correcte Zeichnung kein gutes Bild zu Stande zu bringen ist, wie groß auch die Mühe sei, welche man darauf verwende, indem ein Mangel in der Zeichnung durch Nichts ersetzt werden kann. Mag das Colorit noch so energisch, noch so zart oder harmonisch, mag es noch so stark in Contrasten sein und die so dargestellten Gegenstände sind unansehnlich oder gar mißgestaltet in Form und Zeichnung, so ist alle coloristische Schönheit so gut wie werthlos. Es ist der Wahrheit angethane Gewalt. Correcte Umrisse sind somit bei Anlage eines Gemäldes von höchster Wichtigkeit. Man eile daher nie mit der Zeichnung und vernachlässige sie aus Begierde an die Farbe zu kommen, vielleicht mit dem Gedanken, es werde sich beim Malen schon „machen", vor welch großem Fehler Dilettanten nicht genug zu warnen sind. Es „macht" sich in der Regel nicht, und was in der Zeichnung unrichtig oder verfehlt ist, läßt sich, wenn der Maler

nicht bereits sehr nahe dem Künstler steht, auch durch die Farbe großentheils nicht mehr berichtigen.

Farbe ist ein viel umfassendes Wort und bezieht sich in der Malerei auf jeden vorkommenden Ton, gehöre er nun den primären, sekundären oder tertiären Farben an. Primäre Farben, also reines Roth, Gelb oder Blau nehmen meist nur sehr kleine Theile eines Gegenstandes oder selbst eines ganzen Bildes ein, denn jede Farbe bleibt nur so lange in primitivem Zustand, als sie nicht von grellem Licht, von Schatten oder von Reflexen alterirt wird. Jeder beleuchtete Körper wirft einen Theil der empfangenen Lichtstrahlen zurück und bringt hierdurch einen weiteren, jedoch wesentlich abgeschwächten Beleuchtungseffekt hervor, welcher Reflex genannt wird. Je heller und je glatter nun ein Körper ist, desto besser wirft er das Licht zurück. Ist er aber absolut glatt und dabei glänzend, so wird das Licht mit solcher Stärke zurückgeworfen, daß der Reflex fast die Wirkung des Lichtes selbst erreicht und so das farblose Glanzlicht entsteht. Diesen Reflexwirkungen ausgesetzt verändert jede Farbe sofort mehr oder weniger ihren Ton, wie folgender Versuch deutlicher zur Anschauung bringt. Legt man z. B. ein rothseidenes Taschentuch auf einen von der Sonne beschienenen Stuhl, so werden sich sofort sehr auffallende Veränderungen in der Farbe zeigen. Es bleibt zwar roth, allein die bedeutende Lichtwirkung und der Einfluß einer Menge zufälliger Reflexe werden eine erstaunliche Anzahl verschiedener Töne hervorbringen. Reichen Stoff in dieser Beziehung bietet die Beobachtung einer Bergkette oder ferner Waldungen bei wechselnder Beleuchtung und es ist dem Lernen-

den zu empfehlen, sich mit dem Charakter derartiger verschiedener Stimmungen vertraut zu machen.

Die Farbe ist somit von äußeren Umständen abhängig. Wie verschieden ist die Farbe des Waldes je nach dem Wetter oder der Jahres- oder Tageszeit. Wie unähnlich in der Farbe sind der frische Haustein und der verwitterte Fels aus demselben Gestein; das neue Ziegeldach und das alte bemooste, in grauen, grünen, braunen und tief braunrothen Tönen prangende. Wir sehen daraus, daß jede Farbe sich mit der Zeit verändert, und da somit Charakter und Stimmung in hohem Grade von der Farbe abhängig sind, so ist es von wesentlichem Belang, daß das Auge sich durch vielseitige Beobachtung in der Natur an den Farbencontrasten und ihrer Schönheit und Harmonie belehre und bilde, denn um ein guter Colorist zu werden, ist es Bedingniß, daß man die wechselseitigen Verhältnisse der Farben, ihre Combinationen und Harmonien, sowie ihre gegenseitige Opposition und Vernichtung genau kenne. In dem Abschnitt über die Farbenmischung werde ich eingehender auf diese wichtigen Verhältnisse zurückzukommen Gelegenheit haben.

Diejenigen Leser, welche sich in Betreff des Zeichnens eingehend zu orientiren wünschen, verweise ich auf: Charles Blanc: Grammaire des arts du dessin, ein sehr zu empfehlendes Werk. Recht schätzbare Winke gibt auch das flüchtig geschriebene Werkchen: Millet: L'art du croquis pittoresque.

Daß die Auffassung in nicht geringem Grade von der geistigen Befähigung und dem Bildungsgrade des Beschauers

wie andrerseits von der Stimmung desselben abhängig ist, möge noch beiläufig hier Erwähnung finden.

Oefters an mich gelangte Anfragen nach Vorlagen veranlassen mich hier ein weiteres Verzeichniß solcher anzufügen, welche in England mehr oder weniger gangbar, mir aber nicht näher bekannt sind und durch Schönfeld & Co. in Düsseldorf oder C. F. Prestel in Frankfurt bezogen werden können:

Barnard: Elementary Studies of Trees. 9 Nummern zu *M*. 2.
„ Theory and Practice of Landscape Painting in Water Colours *M*. 22.
„ Drawing from Nature *M*. 26.
Child: English Landscape Scenery. 6 Nummern zu *M*. 1.
„ Sketches From Nature. 9 Nummern zu *M*. 1.
De Haas: Marine Drawing Book. 6 Nummern zu *M*. 2.
Dibdin: A Guide to Water Colour Painting. 4 Hefte zu *M*. 6.
Harley: Studies in Water Colour. *M*. 22.
Mc. Kewan: Lessons on Trees for Water Colour. 6 Hefte zu *M*. 3.
Leitch: Lessons on Water Colour. 6 Nummern zu *M*. 3.

Theoretischer Theil.

I) Die Geräthschaften.

Zum Aquarelliren bedarf man folgender Geräthschaften:

1. Aquarellpapier. 2. Pinsel. 3. Farben. 4. Eine nicht zu kleine viereckige oder ovale Steingut-Palette — die viereckigen größeren sind am meisten zu empfehlen — und verschiedene größere Näpfchen zum Präpariren der flüssigen Töne. 5. Ein weiches Schwämmchen. 6. Ein Stück weiches Waschleder. 7. Weißes Löschpapier. 8. Ein Reißbrett und 9. Ein Radirmesser.

Von diesen Dingen erfordern die drei ersterwähnten eine etwas nähere Betrachtung, da es unmöglich ist, mit ungeeignetem Material gute Resultate zu erzielen und gewisse Wirkungen nur mittelst gewisser Hilfsmittel darzustellen sind, welche sich für andere Zwecke wieder durchaus nicht eignen. So z. B. erfordert der Auftrag dünnflüssiger Töne andere Pinsel wie das Schleppen von dicker, fast trockener Farbe oder das Aufsetzen von Weiß. Es ist daher von äußerster Wichtigkeit, das Material zu kennen, um für bestimmte Gesichtspunkte die richtige Wahl zu treffen. Mangel an Kenntniß oder Unsicher-

heit in dieser Beziehung liefern unbefriedigende Arbeiten, während freie, kraft- und glanzvolle Darstellung mit durch genaue Kenntniß der Mittel bedingt sind.

1. Aquarellpapier.

Die besten Papiere sind die aus der Fabrik von Balston & Co. und zwar diejenigen mit dem Wasserzeichen Whatmann, welche früher in Deutschland mit diesem Zeichen nachgeahmt und als englisches Fabrikat verkauft wurden. In Bezug auf Qualität sind die so bezeichneten Papiere indessen sehr verschieden.

Die Güte des Papieres ist im Allgemeinen von seiner Schwere, beziehungsweise von seiner Dicke abhängig; wichtiger für seine Beurtheilung ist jedoch seine Textur oder das Korn seiner Oberfläche. Je nach der Größe und Schwere der Bogen führen die Aquarellpapiere verschiedene Namen, wie aus der Preisliste von Schönfeld & Co. in Düsseldorf zu ersehen ist. Es sind dies von den schwächsten Sorten beginnend **Medium, Royal, Superroyal, Imperial, Double-Elephant** und **Antiquarian**, zwischen welchen meist noch extradicke Zwischensorten eingeschaltet sind. Jede dieser Sorten ist in drei verschiedenen Texturen zu haben: glatt, halbrauh und ganzrauh (Torchon), wobei zu bemerken ist, daß, je schwerer das Papier, desto rauher die Textur ist. Die glatten Sorten empfehle ich nicht. Man wendet sie auch nur selten zu Gemälden an, da sie nicht die glanzvolle Darstellung ermöglichen, welche aus der Anwendung rauheren Papiers resultirt und etwas flache Bilder liefern. Sehr zu empfehlen ist indessen das

glatte Papier für kleinere, miniaturartige Darstellungen mit vielem Detail, wozu sich das rauhe nicht eignet. Für gewöhnliche Zwecke sollte die Oberfläche nicht zu rauh sein, jedoch hinreichende Textur besitzen, da das Korn sehr wesentlich den Reiz der Luft im Aquarell bedingt. Ich rathe daher dem Anfänger mit Royal zu beginnen, halbrauh und Torchon, später zu Imperial überzugehen und nach einiger Zeit das Papier zu benutzen, welches ihm am angenehmsten und für seine Zwecke dienlichsten erscheint. Die starken, ganzrauhen Papiere sind nur Geübteren zu empfehlen, da die Bewältigung des starken Kornes bereits eine große Geschicklichkeit in der Technik voraussetzt, indem das Malen darauf mit besonderen, in der groben Textur begründeten Hindernissen verknüpft ist. Starkes rauhes Papier, Double Elephant oder Antiquarian ist erwünscht für größere Werke mit farben- und wolkenreicher Luft, welche vieles Waschen und gelegentliche Anwendung des Schwammes erfordert. Immerhin sei man aber in Bezug auf die Textur vorsichtig und beachte, daß zu grobes Korn bei ungeschickter Behandlung leicht rohe Effekte liefert und Details auf demselben häufig nicht mit der gewünschten Klarheit und Schärfe gegeben werden können. Rauhes Papier ist übrigens vortrefflich für flüchtige Skizzen geeignet, da die durch das bloße Korn hervorgebrachten glänzenden Lichter und Schatten die Wirkung in besonders angenehmer Weise unterstützen und nicht selten zufällige Formen liefern, welche mit Geschmack und Geschick sehr erfolgreich zu verwerthen sind. Im Allgemeinen halte ich übrigens Imperial sowohl für kecke Skizzen wie für durchgearbeitete Bilder gleich

geeignet und hinreichend, da es Luft und Ferne sehr wirksam wiederzugeben gestattet.

Das grober gekörnte Papier verlangt eine kräftigere Behandlung, begünstigt aber in hohem Grade die breite Malweise, da es geleckte, kleinlich genaue Ausführung nicht zuläßt. Aus diesem Grunde wird es daher auch von Allen gemieden, welche die Kunst lediglich in einer gewissen materiell technischen Vollendung zu erkennen vermeinen, während der wahre Kunstkenner vor einem naturwahren, flott gemalten Originalwerke gerade in den verschiedenen Rauhheiten und technischen Zufälligkeiten den Stempel der Kunst erblickt. Der glatte Malgrund ist denn auch mit sehr seltenen Ausnahmen von den besten Meistern aller Schulen gemieden worden.

Harding ist ein recht gutes Papier, etwas weicher als Whatmann, scheint mir aber die Waschungen mit dem Schwamm nicht so gut zu ertragen, obwohl es fraglich ist, ob ich das englische Fabrikat, welches sehr gerühmt wird, erhalten habe. Das Creswick-Papier, welches ebenfalls mit dem Wasserzeichen Whatmann versehen von Balston & Co. geliefert wird, ist gelblich im Ton, stark gekörnt und fast noch besser als Whatmann. Es ist zum Theil Nachahmung, als solche, — **Imitation Creswick** — vom ächten kaum zu unterscheiden. Als Curiosum sei hier auch erwähnt, daß Winsor und Newton in London vor mehreren Jahren ein Aquarellpapier unter dem Namen Griffin Antiquarian in den Handel gebracht haben, welches von den englischen Malern sehr gerühmt wird, allein der Preis desselben, ℳ. 7. 20. per Bogen schließt seine allgemeinere Anwendung zur Zeit noch aus.

Vor der Anwendung anderer, nicht speziell für das Aquarell bestimmter Papiere muß ich warnen. Zu stark geleimtes Papier läßt die Farbe nicht gut fließen und breite Farbenanlagen lassen sich auf solchem nicht mit der nothwendigen Leichtigkeit herstellen, während zu wenig geleimtes Papier die Farbe begierig einsaugt und nach dem Trocknen der Farbe ein mattes, todtes Ansehen verleiht. Das Aquarelliren ist an sich schon schwierig genug, weßhalb man durch Anwendung unpassender Materialien nicht die Schwierigkeiten noch vermehren sollte.

Schließlich sei noch bemerkt, daß das Aquarellpapier mit dem Alter besser wird und die Farbe leichter annimmt.

Als zuverlässige Bezugsquelle für die oben angeführten verschiedenen Papiere, wie für englisches Material überhaupt, kann ich F. Schönfeld und Comp. in Düsseldorf, sowie F. A. C. Prestel in Frankfurt a/M. empfehlen.

2. Pinsel.

Die besten Pinsel sind die englischen Sable brushes. Sie sind fest, sehr elastisch und behalten, selbst wenn vollständig gefüllt, ihre feine Spitze. Da sie jedoch sehr theuer sind und die ihnen nachgemachten zehnmal billigeren französischen und deutschen Pinsel ganz dieselben Dienste leisten, so rathe ich zu letzteren, sowie zu den elastischen Marderpinseln.

Die Pinsel wurden früher allgemein in Federkiele gefaßt, weßhalb in England noch die verschiedenen Nummern nach den dazu verwendeten Federkielen genannt werden und

zwar die stärksten „Eagle“, hierauf „Swan“ in fünf Größen, — Extra large, large, middle, small und Extra small, — dann „Goose“, „Duck“ und die kleinsten „Crow“. Ein englischer „Eagle“ Zobelpinsel kostet beispielsweise bei Winsor & Newton ℳ. 21. 60.

Angenehmer und haltbarer sind die neueren, nach Art der Oelpinsel, in Blech gefaßten Pinsel mit langen Stielen, welche in denselben Größen geliefert werden. Man hat solche auch flach gebunden, in welcher Form sie für Laub, Gras und wo es auf entschieden scharfe oder eckige Pinselführung ankommt, sehr zu empfehlen sind. Als billige Bezugsquelle kann ich Schönfeld & Co. in Düsseldorf empfehlen.

Außerdem bedarf man zur ersten Befeuchtung des Papiers sowie zur Anlage umfangreicherer Lüfte einen großen, weichen, etwa 20 bis 25 Millimeter breiten, flachen in Blech gefaßten Pinsel (Sky-brush). Die besten sind die aus Eichhörnchen-Haaren, welche unter dem Namen „camel-hair“ gehen. Ihrer Weichheit wegen bedient man sich derselben bei allen Waschungen mit reinem Wasser, da kleinere Pinsel hierzu nicht ausreichen, sowie zum Uebergehen zu starker Töne.

Als größere Verwaschpinsel sind in den letzten Jahren die doppelten in Blech gefaßten Pinsel allenthalben beliebt geworden, da man hier 2 Pinsel verschiedener Nummern an einem Stiele hat, was auch für sonstige Zwecke Annehmlichkeit bieten kann. Zweckmäßige Combinationen bieten die Nummern 8/6, 14/10, 16/12.

Die flachen, in der Oelmalerei dienenden Dachspinsel,

lassen sich ebenfalls in gewissen Fällen vortheilhaft verwenden, besonders wo dicke Farbe von kräftigem, tiefem Ton aufgesetzt werden soll, da letztere sich mit den gewöhnlichen, weicheren Pinseln nicht so effektvoll auftragen läßt.

Von flachen wie runden Pinseln, deren Nummern von 1 bis 12 gehen (Abbildungen in Schönfeld's Katalog), schaffe man sich die Nummern 1 bis 7, von den runden auch noch mehrere stärkere an. Spezielle Vorschriften betreffs Anwendung der einzelnen Nummern lassen sich selbstverständlich nicht geben, doch werden folgende Angaben für die Praxis genügen. Im Allgemeinen stehe die Größe des Pinsels stets im Verhältniß der mit Farbe zu bedeckenden Fläche, damit weder augenblicklicher Ueberschuß oder andererseits Mangel an Farbe dem Auftragen Eintrag thue. Große Flächen erfordern daher große, kleinere Flächen kleinere Pinsel; doch gewöhne man sich nicht an zu kleine, da solche der anzustrebenden breiten Behandlung schaden und zu Tüftelei verleiten. Für Schatten nehme man, sofern nicht größere Schattenpartien zu behandeln sind, den Pinsel nicht zu stark, da dann der Ton leicht zu voll gegeben oder der Rand des Schattens überschritten wird. Für Bäume in Bildern mittlerer Größe eignen sich die flachen Pinsel 3 bis 5 und für architektonisches Detail, Umrißlinien, wie überhaupt zum Zeichnen, Markiren und für die letzten Drucker die kleineren Nummern. Chinesisches Weiß trage man mit der Spitze der kleinsten Pinsel auf.

Das Arbeiten mit den flachen Pinseln erfordert Uebung und eine eigenthümliche Pinselführung, mehr mit der Seite

und in Absätzen, d. h. indem man nach jeder Berührung des Papiers den Pinsel wieder vom Papiere wegnimmt.

3. Farben.

Die englischen Aquarellfarben sind, besonders in Rücksicht auf Feinheit, allen anderen Fabrikaten in Tafelform vorzuziehen und sofern die höheren Preise derselben keine Rücksicht verlangen, würde ich rathen, nur englische Farben zu verwenden. Vorzugsweise gangbar, wenigstens in Deutschland, sind die Farben von Winsor & Newton und von R. und A. Ackermann 191 Regent-Street in London, jedoch liefern auch die folgenden Londoner Firmen — Newman, 24 Soho Square — Rowney & Co., 52 Rathbone Place — Robertson, 99 Long Acre, sowie Reeves & Sons, Cheapside — sehr empfehlenswerthe Fabrikate. Farben anderer englischen Fabriken rathe ich zu meiden. Ich muß indessen hier bemerken, daß in Deutschland auch viele Farben mit dem Stempel Ackermann in London nachgemacht worden sind, welche aber bei ihrer schlechten Qualität kaum zu täuschen vermögen. Wer auf billigeres Material zu sehen Ursache hat, dem rathe ich zu den französischen Farben von Chenal, welche ebenfalls zu empfehlen sind. Von erheblich geringerer Qualität sind die Farben mit dem Stempel „Lambertie“ oder „Paillard“.

Wer nicht auf die Tafelform sieht, dem rathe ich, sich der feuchten deutschen Farben von F. Schönfeld & Co. in Düsseldorf zu bedienen, welche bei verhältnißmäßig außerordentlich billigem Preise den englischen kaum nachstehen und

in den letzten Jahren erheblich feiner als früher hergestellt worden sind.

Was die Form anlangt, in welcher die Aquarellfarben im Handel vorkommen, so sind zu den altbekannten Täfelchen in den letzten Jahrzehnten noch zwei andere Formen gekommen, die sogenannten feuchten Farben — moist colours — und zwar a, in länglichen viereckigen Porzellannäpfchen, — pans — oder b, nach Art der Oelfarben in dickflüssigem Zustand in zusammendrückbaren Zinnkapseln — tubes. —

Im Allgemeinen erfreuen sich Farben in der älteren Tafelform noch immer der Gunst der Künstler sowohl wie der Dilettanten, weil sich solche sehr rein erhalten lassen, während die Anwendung der feuchten Farben in Näpfchen, wenn man solche rein erhalten will, etwas umständlich ist. Zum Malen nach der Natur sind letztere indessen allen anderen entschieden vorzuziehen, da es hierbei in den meisten Fällen auf etwas mehr oder weniger reine Farbe weniger ankommt, weil man ferner mit Reiben keine Zeit verliert und diese Farben in für diesen Zweck besonders eingerichteten Blechkästchen erhält, deren doppelter Deckel auf einer Seite als Palette dient, während die andere drei Abtheilungen für flüssigere Töne enthält. — Zu Farben in „tubes“, welche sonst die angenehmsten sind, rathe ich jedoch nur solchen Personen, welche beständig oder nur mit geringer Unterbrechung malen, da sie mit der Zeit doch trocknen und man alsdann genöthigt ist, die Kapseln aufzuschneiden, die Farben in Näpfchen zu leeren und, um eine glatte Oberfläche zu erhalten, mit Wasser wieder aufzuweichen. Um das abermalige Eintrocknen solcher

wieder aufgeweichter Farben zu verhüten, empfiehlt es sich, ein Paar Tropfen Glycerin zuzusetzen. Nur einige Farben, welche man in der Regel nur in tiefen Tönen anwendet, wie Brown Madder, Brown Pink und Vandyke Brown, oder Rose Madder, welche letztere sich schwer anreibt, möchte ich rathen, in dieser Form zu erwerben, sowie endlich noch Permanent Chinese White, und zwar dieses nur in besagter Form. Mit Ausnahme der eben angeführten Farben, welche in Zinnkapseln anzuschaffen wären, rathe ich daher für das Malen im Zimmer nur Farben in Tafelform zu verwenden. Dieselben sind in zwei Größen, in ganzen und halben Täfelchen zu haben, deren letztere auch im Preise nur die Hälfte kosten.

Charakteristik der einzelnen Farben.

Die Kataloge der Farbenfabrikanten enthalten eine große Anzahl theils ganz entbehrlicher, theils für unseren speziellen Zweck mehr oder weniger unnöthiger Präparate, welche zum Theil lediglich durch Mischung oder auch durch geringfügige Nüancirung längst bekannter gewonnen worden sind. Indessen kommen nicht selten Fälle vor, wo es sehr angenehm ist, eine bestimmte Farbennüance in größerer Menge, also als fertige Farbe zu besitzen, besonders im Genre und Stillleben, überhaupt da, wo es sich um glanzvolle Darstellung handelt, da zu vieles Mischen den Glanz der Farbe beeinträchtigt und daher Combinationen von mehr als drei Farben nur in einzelnen Fällen statthaft erscheinen, beziehungsweise zu vermeiden sind. Die nachstehend aufgeführten Farben sind solche, welche in

Landschaft=, Marine= und Architekturmalerei vorzugsweise Anwendung finden und ist keine hierher gehörige ausgelassen worden. Wie sehr auch manche derselben anderen ähnlich sehen, so sind solche dennoch in mancher Beziehung sehr verschieden, besonders in Bezug auf Transparenz, Ton, Art des Auftrags und Haltbarkeit. Zur Annehmlichkeit der Interessenten habe ich jeder Farbe die Preise von Winsor & Newton (W. & N.), welche auch für Ackermann gelten und Schönfeld & Co. (S. & C.) beigesetzt. Erstere beziehen sich auf ganze Täfelchen, ganze Näpfchen (Pans) und Tuben —, halbe Täfelchen und Näpfchen kosten die Hälfte —; letztere (S. & C.) auf Tuben und ganze Näpfchen; halbe Näpfchen kosten hier etwa zwei Drittel des Preises.

Um der möglichsten Vollständigkeit zu genügen, habe ich indessen auch die für unsere Zwecke entbehrlichen Farben überall, wo es passend schien, nach Namen und Farbennüancen eingereiht, da sich unter solchen immerhin einzelne finden, welche für gewisse Zwecke hier und da wünschenswerth erscheinen können.

Alle Farben kommen zwischen den zwei Endpunkten Licht und Finsterniß — Weiß und Schwarz zur Erscheinung.

Weiß.

Allgemeines. Weiß ist Licht, Abwesenheit jeder Farbe und steht blassem Gelb am nächsten. Der schwächste Farbenauftrag wird durch Weiß nicht verändert, weßhalb es als Malgrund von hohem Werth ist. Während alle anderen Farben durch die Ferne bald neutrale Töne annehmen, bleibt Weiß

am längsten unverändert. Es tritt daher vor, d. h. es bringt die betreffenden Gegenstände dem Auge näher. In Combination mit Gelb hat es dieselbe Eigenschaft, nicht aber in derjenigen mit Roth. Mit Blau und Schwarz tritt es zurück und gibt jenen Farben Lufttöne. Sehr werthvoll unter Umständen ist seine Anwendung im Vordergrund, da es durch seinen Gegenwerth alle anderen Farben hebt. Absolutes Weiß kommt indessen in Gemälden selten und dann nur mit letzterer Absicht vor, indem reichlichere Anwendung einen matten Gesammtton und kreidiges Ansehen zur Folge hat. Grelle Lichter sind überhaupt stets wenig umfangreich und finden sich nur an vorstehenden Kanten und Ecken, ebenso wie ganz tiefe, dunkle Stellen immer nur klein sind. Neben einander gesetzt werden sie zu den stärksten Contrasten und verleihen bei sinnreicher Anwendung bedeutende Kraft. Die Anwendung dieser Farbe verlangt daher Ueberlegung.

Permanent Chinese White.

W. & N. 1 ℳ. 3 ₰ S. & C. 35 ₰

Von den verschiedenen Arten Weiß ist dieses aus schwefelsaurem Baryt bestehende das einzige, welches im Aquarell Anwendung findet und verdient, da die übrigen aus Bleipräparaten bestehenden weißen Farben im Aquarell bald durch den in der Atmosphäre enthaltenen Schwefelwasserstoff getrübt und später schwarz werden, weil sie nicht, wie auf den Oelgemälden durch den Firniß von der Luft abgeschlossen sind.

Das chinesische Weiß ist dauerhaft, besitzt Körper, läßt sich angenehm verarbeiten und mischt sich leicht mit den anderen Farben. Um eine vollkommene Wirkung zu erzielen, erfordert

seine Anwendung aber Geschick und Ueberlegung. Man merke, daß, wo man es immer verwenden mag, der Beschauer nur den Effekt sehen darf, nicht aber, daß dieser Effekt durch Chinesisches Weiß hervorgebracht worden ist.

Ich bemerke noch, daß es mir wohl bekannt ist, daß viele Künstler den Gebrauch desselben, als dem Aquarell nicht entsprechend, verwerfen; allein dieselben würden nach öfterer Besichtigung guter englischer Aquarelle anderer Ansicht werden.

Mit besonderem Erfolge benutzt man es in folgenden Fällen:

1. Luft, Wolken und Ferne werden durch Zusatz von sehr wenig Weiß zu der betreffenden Mischung, wenigstens in den letzten Aufträgen, im Luftton sehr verstärkt.

2. In allen Fällen, wo durch häufiges Waschen oder Ueberarbeiten unreine, gequälte Farbentöne entstanden sind, gibt ein wenig Weiß, zu dem gewünschten Ton gemischt und über die betreffende Stelle gelegt, die Farbe in einer Frische wieder, welche alle Erwartung übertrifft.

3. Wo man im Vordergrund helle Gegenstände, wie Mauern ꝛc. zu malen hat, mischt man zu den grauen, röthlichen oder gelblichen Tönen ein wenig Weiß, welches letzteren Körper gibt. Der dadurch erzielte Effekt ist ein sehr naturwahrer, während ohne Weiß behandelt die betreffenden Gegenstände nicht selten sehr matt und flach aussehen. — Auch wo zwischen Steinen der weiße Mörtel sichtbar ist, bringt Weiß mit spitzem Pinsel dick und mit kecken Strichen eingesetzt oft günstigere Wirkung hervor, als ausgesparte, ausgewischte oder radirte Lichter. Doch hüte man sich vor übermäßiger Anwendung.

4. Kleinere Steine von heller Farbe auf Rasen ꝛc. spare man nicht aus, sondern setze sie nach Beendigung des Untergrundes mit Weiß zu dem betreffenden Ton gemischt auf.

5. Kleinere Figuren, Vieh ꝛc., deren Aussparen der einheitlichen Behandlung des Grundes Eintrag thun würde, setzt man bei Beendigung der Arbeit mit Weiß dick auf und colorirt nach dessen gänzlichem Trocknen vorsichtig mit den nöthigen Tönen, ohne jedoch zu viel zu wischen.

Für diejenigen Fälle, wo Weiß ohne Zusatz aufgesetzt wird, ist es räthlich, der Farbe, wie sie aus der Zinnkapsel gedrückt wird, eine unbedeutende Kleinigkeit Wasser zuzusetzen und sie damit auf der Palette zu verreiben, da die Farbe ohne diesen Zusatz meist etwas zu zähe ist. Ist die Farbe aber ganz frisch, so bedarf es dieses Zusatzes in der Regel nicht. Die Praxis wird bald auf die richtige Consistenz leiten.

Anstatt des Permanent Chinese White läßt sich in Fällen wo absolutes Weiß nicht erforderlich ist, auch das stark deckende, blaßgelbe Jaune brillant, mit gleicher Wirkung verwenden. Es ist dies eine aus Neapelgelb, Weiß und Schwefelkalium bereitete Mischfarbe, von welcher man mehrere Nüancen hat, welche für helle, sehr leuchtende Stellen hier und da Verwendung finden können.

Gelb.

Allgemeines. Gelb ist mit Weiß am nächsten verwandt und bildet in blassen Tönen den Uebergang von Licht in Farbe. Es tritt vor und wird von der Ferne ebenfalls

wenig alterirt. Gelb ist eine warme Farbe und wo ein Gemälde warme Töne verlangt, bildet es in Verbindung mit rothen Tönen ein Hauptmittel zur Darstellung derselben. Es contrastirt mit Violett, findet in den meisten gemischten Tönen Anwendung, und ist sehr empfindlich gegen Blau, von dessen geringster Menge es sofort verändert wird.

Yellow Ochre.

W. & N. 1 ℳ. 3 ₰. S. & C. 35 ₰.

Gelber Ocker ist permanent, von großer Brauchbarkeit und unentbehrlich. Er macht sich vorzugsweise in Ferne und Mittelgrund nützlich, theils weil sein Gelb ein gebrochenes ist, theils weil er schwach deckt. In schwachen Tönen ist er von großer Schönheit und bringt das herrschende Licht in das Bild, da er in Mischung mit Rose Madder, Brown Madder, Light Red, Indian Red und Vermilion jeden nur wünschenswerthen warmen Ton für die Lichter von Luft, Wasser, Wolken, Bergen, Gebäuden, Felsen, Steinen, Bäumen rc. hervorbringt. Ein sehr schönes, luftiges Grau entsteht bei Zusatz von ein wenig Yellow Ochre zu der Mischung von Cobalt mit Rose Madder. Mit Cobalt oder French Blue gemischt liefert er eine Reihe sehr weicher brauchbarer Töne für das Grün der Ferne, welchen man, um sie etwas zu brechen, ein wenig Rose Madder oder Light Red zusetzen kann. Je nach dem Ueberschuß des Blau oder Gelb lassen sich eine Unzahl von Tönen darstellen. Der eigenthümliche Charakter des gelben Ocker als halbe Deckfarbe, sowie sein in jedem Grade von Consistenz lichter Ton ermöglichen das Grün aus der Mischung mit Cobalt, nach Art der

Oeltechnik, ganz entschieden und kräftig aufzutragen, was immer wünschenswerth ist, wenn die Formen so verschwommen sind, wie es in der Ferne meistens der Fall ist. Den zur Herstellung des Grün im Vordergrunde dienenden Farben zugesetzt, verleiht Yellow Ochre bei der Untermalung Kraft und Körper. Für Gras ꝛc. ist er ebenfalls gut zu verwenden und zwar liefert er in Mischung mit Gamboge und wenig Cobalt oder French Blue sehr brauchbare Töne für sonniges Grün. So sehr er aber für die Mischung des Grüns der Ferne paßt, so ist er doch für das Grün des Vordergrundes allein, d. h. ohne Zusatz eines anderen Gelb nicht zu verwenden; da ihm hierzu die nöthige Frische, Leichtigkeit und Durchsichtigkeit fehlt; dessenungeachtet ist er als Hülfsfarbe für erste Anlage des grünen Vordergrundes, z. B. Yellow Ochre mit Gamboge, sehr werthvoll. Mit wenig Indigo gemischt und mit wenig Wasser behandelt, liefert er ein für Weidenbäume sehr passendes Grün, welches auch im Vordergrund angewendet werden kann. Für sich allein wie in Mischung mit Vermilion, Light Red und Burnt Sienna liefert Yellow Ochre schließlich sehr geeignete Töne für Vieh, Schiffe, Segel ꝛc.

Roman Ochre.

W. & N. 1 ℳ. 3 ₰. S. & C. 35 ₰.

Der römische Ocker ist ein tiefes, stark gebrochenes Gelb und etwas dunkler als der gelbe Ocker. Er dient hauptsächlich für farbiges Segelwerk, Architektur, sowie für sanfte, tiefe grüne Töne des Mittelgrundes. Mit Schwarz liefert er

viele sehr brauchbare Töne für Mauern und Felsen, welche durch Zusatz von Rose Madder noch mehr nüancirt werden können. Im Ganzen ist er entbehrlich.

Aehnlich in der Farbe verhalten sich die übrigen Ockerarten, so Goldocker und Ochre de Rue, letzterer weniger transparent und brauner im Ton als Yellow Ochre.

Gamboge.

W. & N. 1 ℳ. 3 ₰. S. & C. 35 ₰.

Es ist zu empfehlen, diese Farbe roh in einer Droguenhandlung zu kaufen. Man nehme nur Prima Qualität, welche in dicken, walzenförmigen Stücken von rothgelber Farbe und krustenartiger Außenseite im Handel vorkommt.

Gamboge (Gummigutt) ist ein reines und besonders in seinen Mitteltönen sehr brillantes und transparentes Gelb welches häufigste Anwendung in den Mischungen der grünen Töne findet, außerdem aber auch für helle Töne in Abendlüften geeignet ist. Für kalte Lichter der Vegetation im Allgemeinen erhält man sehr reine Töne durch Zusatz von Emerald Green, welcher Ton auch zum Herabstimmen von gebrochenem Grün sehr dienlich ist. In hohem Grade geeignet für sonniges Grün des Vordergrundes, namentlich für Grasflächen, ist die Mischung von Gamboge mit etwas Green Oxyde of Chromium (Chromoxyd), ein sehr naturwahrer, brillanter Ton, welchem sich die Mischungen mit Cobalt und French Blue anreihen. Selbstverständlich ist, daß in diesen Mischungen Gamboge stets mehr oder weniger stark vorherrschen muß. Mit Indigo gemischt sinkt es im Ton und

geht durch Zusatz von Schwarz in Olivengrün über. Auch in Mischung mit Neutral Tint liefert es ein sehr brauchbares, ruhiges Grün für Vorder- und Mittelgrund. Sehr beliebt seit Jahren schon ist die Mischung für Grün aus Gamboge, Burnt Sienna und Indigo oder French Blue, da dieselbe eine lange Reihe brauchbarer Töne für Frühlings-, Sommer- und Herbstlaub liefert, je nachdem man von jeder der drei Farben mehr oder weniger nimmt. Bei solidere̅m Farbenauftrag läßt diese Mischung jedoch insofern im Stich, als in tiefen Tönen, wo schon die beiden letzteren Farben sehr dunkel sind, Gamboge als Harzfarbe Schwärze erzeugt. Wo daher Tiefe des Tons von grünem Charakter erforderlich ist, ist Gamboge zu vermeiden und durch Indian Yellow zu ersetzen. Als Lasurfarbe wird Gamboge von keiner anderen Farbe in Transparenz erreicht, wobei sein Ton durch Zusatz von etwas Roth, wie Light Red, Rose Madder, Burnt Sienna sehr erwärmt werden kann.

Indian Yellow.

W. & N. 1 ℳ. 54 ₰. S. & C. 75 ₰.

Das indische Gelb wird aus Kameelurin bereitet und ist eine sehr dauerhafte, schöne, kraftvolle Farbe von tiefem Ton, weßhalb es auch für Draperien und Figuren sehr geschätzt ist. In sehr dünnen, zarten Tönen findet es Verwendung bei Sonnenauf- und Untergang; dagegen paßt es, seiner intensiven Farbe wegen, nicht in Mischungen von Grau für Schatten und Wolken. Sehr dienlich ist es für Lichter mit goldenem Schimmer, nach Umständen mit Rose Madder

erwärmt, sowie auch zu Lasuren. Besonders prachtvoll macht sich die Lasur über gelben Ocker, welch letzterer überhaupt durch Indian Yellow in der Farbe sehr bedeutend erhöht werden kann. Zusatz von Yellow Ochre, Raw Umber, Burnt Sienna, Burnt Umber, Vandyke Brown oder Brown Madder stimmt, je nach dem gewünschten Ton, den Glanz der Farbe herab. Indian Yellow in Mischung mit Burnt Sienna und French Blue (Indigo) oder mit Vandyke Brown und French Blue liefert die verschiedensten Töne für das Grün der Bäume und haben diese Mischungen den Vortheil, daß sie, wie schon bei Yellow Ochre erwähnt, wie in der Oelmalerei mit sehr wenig Wasser aufgetragen werden können, welche Behandlung sich sehr empfiehlt. Die gebrochenen Ausladungen der Bäume, das Zufällige der Silhouetten, läßt sich so mit großer Eleganz wiedergeben, ebenso Stämme, Aeste und Zweige, und ist diese Mischung sowohl für Effekte von großer Tiefe und Kraft, wie von besonderer Feinheit gleich anwendbar. Die Anwendung des Indigo erfordert jedoch Vorsicht, da ein Uebermaß desselben Schwärze verursacht. Nimmt man hierauf Rücksicht, so kann naß in naß, Farbe auf Farbe gesetzt, die größte Verschiedenheit in Ton und Kraft erreicht werden, ohne daß man in Schwärze verfällt. Wo dies geschehen ist, bietet Indian Yellow wieder das Gegenmittel, indem man es in mehr oder weniger kräftigem Ton über die betreffende Stelle legt, was überhaupt für zu dunkel gerathene Bäume gilt. Wünscht man in solchen Fällen jedoch wieder einen entschieden grünen oder helleren Grund herzustellen, so wende man Indian Yellow mit

Chromoxyd gemischt an. Letztere Combination läßt sich auch mit großer Wirkung in tiefen Schattenmassen des Laubes verwenden, da beide Farben, besonders letztere, bis zu einem gewissen Grade decken, und bietet solche ein sehr erfrischendes ruhiges Grün für Rasenflächen. Mit Burnt Umber oder Brown Madder gemischt liefert Indian Yellow sehr warme und tiefe Töne für Drucker, welche durch Zusatz von etwas French Blue im Tone herabgestimmt werden können. Diese Töne eignen sich vorzugsweise für tiefe Schatten unter Moos, Steinen und unter dunklen erdigen Ufern, Abhängen und Terrain-Einschnitten. Man vermeide zu viel Blau zuzusetzen, da der Ton hiedurch zu kalt würde und alle tiefen Schatten in warmem Ton gehalten werden müssen.

Cadmium.

W. & N. 3 ℳ. 9 ₰, S. & C. 75 ₰.

Hiervon hat man in neuester Zeit mehrere Nüancen in den Handel gebracht: pale (blaß), deep (dunkel) und orange, deren erstere und letztere hier nicht in Betracht kommen. Wo kein Beiwort steht, ist stets die dunklere Sorte, von ähnlicher Farbe wie Indian Yellow gemeint. Sie ist die intensivste und leuchtendste der gelben Farben, ist dauerhaft und mischt sich gut mit anderen Farben. Ihre charakteristische Eigenschaft, das gelbe Licht, sowie ihr leichter Auftrag machen sie für Morgen- und Abendhimmel beliebt; jedoch lasse man sich durch ihren fesselnden Glanz nicht verführen, zu verschwenderisch damit umzugehen. Sehr am Platze ist sie als Begleiterin einer blutrothen Sonne; dabei habe man indessen immer im

Auge, daß solch ungebrochene Farbe stets nur sehr kleine Theile des Himmels einnimmt und die hellsten Lichter ebenfalls nur kleine Dimensionen haben. Sehr werthvoll ist Cadmium für Draperien. Mit Roth gemischt liefert es jeden Ton von Orange und mit den verschiedenen Blau sehr schöne grüne Töne, von welchen besonders die Mischung mit French Blue sehr natürliche Töne für Seewasser liefert. Für das Grün der Vegetation ist Cadmium indessen, seiner Schwere wegen, wenig geeignet, da man für diesen Zweck so viele zweckmäßigere Farben zu Gebote hat, doch findet es in der Herbstlandschaft für gelbes Laub zuweilen recht geeignete Verwendung. In Mischung mit Yellow Ochre kann es für die beleuchtete Seite ferner Gebirge benutzt werden und ein sehr kleiner Zusatz zu Chinese White für glänzende Lichter macht sehr gute Wirkung und verhindert das kreidige Aussehen.

Naples Yellow.

W. & N. 1 M. 3 ₰. S. & C. 35 ₰.

Neapelgelb, antimonsaures Bleioxyd, dessen hellere Sorte ich empfehle, ist eine sehr empfindliche, größte Reinlichkeit erfordernde Farbe. Es ist zwar Deckfarbe, allein für gewisse Effekte durch keine andere Combination zu ersetzen. Man nehme jedoch immer nicht mehr, als gerade nöthig ist, um den gewünschten Ton herzustellen, da ein Ueberschuß eine gewisse mehlige, pulverige Wirkung zur Folge hat. Mit Rose Madder gemischt erhält man sehr schöne, zarte Töne für Ferne und zum Uebergehen der helleren Theile eines Abendhimmels, wo die Wirkung oft eine außerordentlich schöne

ist. Mit Cobalt erhält man ein nebliges Grün, sehr geeignet für ferne Bäume, welche den Himmel zum Hintergrund haben, welches Grün durch Zusatz von etwas Rose Madder noch zarter wirkt. Wunderbar schön, zart und weich sind die grauen Töne, welche man aus Cobalt, Rose Madder und etwas Neapelgelb darstellt — wohl das schönste Silbergrau, welches die Palette bietet. Es gibt kein wirksameres Mittel, um eine schwüle, dämpfige Atmosphäre oder schwache ziehende Nebel, wie sie in Waldungen häufig vorkommen, darzustellen. Man wende indessen die Töne mit Naples Yellow nicht zur Untermalung, sondern immer nur bei Beendigung der betreffenden Stellen an. Naples Yellow und Cobalt in dicker Mischung und ziemlich trocken angewendet gibt sehr gute Effekte, wenn man sie mit der Seite eines flachen Pinsels über die Abtheilungslinien und Schatten auf fernen Gebirgen schleppt. Dieses Schleppen fast trockener Farbe erfordert viel Uebung; ist aber die Schwierigkeit überwunden, so ist die Wirkung eine höchst erfreuliche. Sehr schön wirkt auch Naples Yellow, wenn man es der Mischung für Bäume aus Indian Yellow, Burnt Sienna und French Blue in geringer Menge zusetzt, welche Combination dann für dicke, dämpfige Atmosphäre sehr brauchbar ist. Auch zu frisches und transparentes Grün kann man mit Neapelgelb leicht herabstimmen. In einer Hinsicht ist der Werth dieser Farbe ein sehr bestimmter und zwar ertheilt sie als Deckfarbe denselben Charakter allen Farben, mit welchen sie gemischt wird, was unter Umständen hohen Werth hat. Im Stillleben sind die Nüancen des Neapelgelb bei der Darstellung gelber Me=

falle sehr dienlich und ähnlich läßt sich auch das bereits erwähnte Jaune Brillant anwenden.

Raw Sienna.

W. & N. 1 *M.* 3 *Pf.* S. & C. 35 *Pf.*

Ein schönes, warmes, gebrochenes permanentes Gelb, welches, wenn nicht mit viel Wasser angerieben, etwas gelatinös, daher im Auftrag weniger angenehm ist und in consistenteren Tönen stark nachdunkelt. Die grünen sonnigen Töne, welche es mit Blau liefert, sind alle gut und für gewisse Stimmungen, auch für Ferne, sehr brauchbar. Mit Cobalt oder French Blue gemischt lassen sich sehr natürliche Farben für Seewasser gewinnen, welche durch Zusatz von etwas Brown Madder noch sanfter werden. Für die Behandlung von Flüssen und Bächen ist es sehr werthvoll, sowohl allein als mit anderen Farben, je nach dem Tone des Wassers. Mit Brown Madder gemischt erhält man prachtvolle tiefe, dunklem Bier ähnliche, transparente Töne, mit Vandyke Brown transparente grünbraune, während mit Zusatz von French Blue oder Indigo für die dunklen Töne der Vegetation unter Wasser sehr geeignete Farben herzustellen sind. Für das Markiren der Steine im Flußbett sind die warmen gelatinösen Töne von Raw Sienna, Vandyke Brown und Chrimson Lake sehr zu empfehlen, da solche bei Durchsichtigkeit große Tiefe und Kraft besitzen. Als Lasurfarbe ist Raw Sienna sehr dienlich zur Erhöhung der Töne der Vegetation des Mittelgrundes.

Für Carnation ist Raw Sienna unentbehrlich, besonders in Mischung mit Rose Madder, welche sehr feine Töne für

Gesicht und das Fleisch überhaupt liefert. Durch Zusatz von sehr wenig Cobalt oder French Blue können diese Töne herabgestimmt werden. Dagegen liefert die Mischung: Cobalt, Rose Madder und Raw Sienna eine Reihe schwacher perlgrauer und grünlicher Töne, welche nur bei der schönsten Hautfarbe vorkommen. Für sich allein dient es in ausgezeichneter Weise für die Reflexe, wie z. B. unter dem Kinn ꝛc.

Lemon Yellow.

W. & N. 3 ℳ. 6 ₰. S. & C. 35 ₰. (Gelber Ultramarin.)

Zitrongelb, eine bei Schönfeld gelber Ultramarin genannte, aus chromsaurem Baryt bestehende Farbe bietet ein sehr blasses, dauerhaftes aber etwas deckendes Gelb, welches trotz seines blassen Tones dennoch von überraschender Kraft ist. Seine Anwendung verlangt daher Vorsicht, da bei Nichtbeachtung sein durchdringender Ton sich in höchst unerfreulicher Weise bemerkbar macht. Wo sanfter Sonnenschein das Gebirg oder ferne Wälder beleuchtet wirkt es sehr gut. Für erste Anlage, ausgenommen für die hellsten Lichter des Laubes, paßt es jedoch nicht, und benutze man statt dessen Yellow Ochre und seine Combinationen zur Anlage für helle oder grüne sonnige Töne der Ferne. Mit Emerald Green erhält man sehr reine, helle, glanzvolle Töne für gelegentliche Lasuren von Grasflächen oder für die hellsten Lichter auf Gras, Draperien ꝛc. Mit Cobalt liefert es eine treffliche Lasurfarbe für ferne Wiesen. Obgleich seine Anwendung eine beschränkte ist, so ist dieselbe doch in vielen Fällen von großer Wirkung.

Aureolin.

W. & N. 3 M. 9 Pf. S. & C. M. 1. —

Ein neueres, sehr reines, glanzvolles, transparentes, selbst in den lichtesten Tönen noch permanentes Gelb, welches in der Farbe dem Gelb des Sonnenspectrums am nächsten steht. Es scheint mir eine combinirte Farbe zu sein, da sein Geruch an Gummigut erinnert und wäre in diesem Fall sein Preis als ein höchst exorbitanter zu bezeichnen. Unentbehrlich ist es gerade nicht, allein ich mache doch darauf aufmerksam, daß alle Töne, in deren Mischung es enthalten ist, sich durch ungemeine Frische, Glanz und Reinheit auszeichnen. Das Grau aus Cobalt, Rose Madder und Aureolin ist äußerst zart und für transparente, weiche Lufttöne sehr geeignet, und wo für das Grün der Vegetation des Vorder- und Mittelgrundes größere Frische verlangt wird, wirken die betreffenden Mischungen mit Aureolin unvergleichlich. Für das tiefe Grün der Ferne ist es dagegen seiner Leuchtkraft wegen weniger angenehm; doch liefert die Combination von Cobalt, Aureolin und Sepia oder Rose Madder sehr angenehme zarte Töne für ferne Bäume in schwachem Licht oder bei dämpfiger Atmosphäre. Als Farbe für Draperien ist es unersetzlich. Besonders werthvoll und nützlich ist es in Mischung mit Burnt Sienna und Indigo oder French Blue — mit Indigo — mit Vandyke Brown und Indigo oder French Blue — mit Oxyde of Chromium — mit Burnt Umber — mit Sepia — mit Emerald Green — mit Brown Madder — mit Sepia und Cobalt — mit Rose

Madder und Cobalt — mit Light Red und Cobalt oder Indigo — und mit Rose Madder.

Das von Schönfeld & Comp. neuerdings hergestellte Aureolin wich seither im Ton ganz entschieden von dem englischen ab. Während letzteres sich im Ton stark dem Gummigutt nähert, übertrifft ersteres an Intensität der Farbe noch das Indischgelb und nähert sich dem Cadmium Orange; es wird jedoch künftig dem englischen entsprechend bereitet werden.

Die übrigen in Katalogen und im Handel vorkommenden gelben Farben sind für unsere Zwecke entbehrlich und zum Theil höchst undauerhaft. Unter die ersteren gehört beispielsweise Italienische Erde, Mars Yellow, ein schöner warmer nach Orange neigender, glanzvoller permanenter Ocker, — unter die letzteren: Gallstone, prachtvolle, tiefe Farbe — Italian Pink — Yellow Lake — Schönfeld's Japanisches Gelb — sowie die verschiedenen Nüancen von Chromgelb und Stil de grain jaune.

Orange.

Allgemeines. Orange ist eine sekundäre Farbe und bildet den Uebergang von Gelb zu Roth, aus welchen beiden Farben sie zusammengesetzt ist. Je nachdem die eine oder andere derselben in der Combination vorherrscht, läßt sich eine lange Reihe von Uebergangstönen bilden. Ihr Charakter ist Wärme, welche mit Zunahme des Roth selbstverständlich gesteigert wird. Da Blau an der Zusammensetzung von Orange

keinen Antheil hat, so ist es dessen Complementärfarbe und wirkt daher zerstörend auf dieselbe, was bei Anlage von Abendhimmeln zu beherzigen ist.

Penley's Neutral Orange.

W. & N. 1 *M.* 54 *S.*

Diese leuchtende Farbe ist aus Yellow Ochre, Cadmium und Brown Madder zusammengesetzt und dient namentlich dazu, die Zeichnung vor dem Beginn der eigentlichen Anlage mit einem schwachen Orange-Tone zu übergehen, was, besonders in sonnigen Landschaften, gleich einen warmen, angenehmeren Grundton gibt als das weiße Papier. Der neutrale Charakter derselben dient zugleich, das spätere Blau der Luft etwas zu brechen, während die Farbe doch etwas durchschimmert und dem Bilde einen guten Lichtton verleiht. Man hüte sich, den Ton zu kräftig zu geben, in welchem Falle man nach dem Trocknen wieder mit Wasser abwaschen müßte, um das später aufzutragende Blau nicht zu zerstören. Wo übrigens der Himmel sehr rein ist und die Wolken absolut weiß erscheinen, läßt man diesen ersten Ton besser weg. Je nach der Abnahme des Lichtes mag indessen dieser Ton etwas verstärkt werden, wodurch die später aufzutragenden Töne mehr gebrochen werden. Auch für die erste Anlage entfernter Gebirge ist es brauchbar und liefert mit Rose Madder eine angenehme Reihe warmer, sonniger Töne. Mit Cobalt gemischt erhält man einen sehr brauchbaren, grünlichgrauen Ton für Schatten des Gebirgs und fernen Laubwerks. Mit Cobalt gebrochen liefert Neutral Orange auch sehr

brauchbare Töne für Wege, welche alle Schattirungen zwischen Orange und Grau umfassen. Diese Farbe ist jedoch insofern entbehrlich, als man ihren Ton recht gut durch Mischung von Yellow Ochre mit etwas Brown Madder herzustellen vermag.

Burnt Sienna.

W. & N. 1 ℳ. 3 ₰. S. & C. 35 ₰.

Die gebrannte Sienna ist eine unentbehrliche, dauerhafte Farbe von großer Transparenz und Tiefe, welche allen Mischungen für das Grün und Braun der Vegetation eine natürliche, angenehme Wärme verleiht. Für Luft und Ferne ist sie dagegen nicht zu verwenden, indem ihr die der Atmosphäre eigenthümlichen Töne abgehen. In Mischung mit French Blue erhält man zahlreiche kalte und warme graue Töne für dunkle Interieurs und Hintergründe mit Figuren; sie besitzen sowohl Zartheit wie Tiefe. Dunkle Räume und Ecken, Thorwege und dergleichen übergeht man mit transparenten Tönen dieser Combination und erhält man durch häufiges Wiederholen dieser Procedur einen sehr tiefen, aber doch transparenten Schatten. Mit Schwarz erhält man sehr schöne braune und mit Payne's Grey eben solche für Schiffe und Boote sehr geeignete Töne. Für Architekturmalerei ist Burnt Sienna sehr werthvoll, denn in Combination mit Rose Madder und Cobalt, oder mit Cobalt und Chrimson Lake, oder mit French Blue und Rose Madder, oder mit Indigo und Chrimson Lake erhält man endlose Verschiedenheiten von an Gebäuden, aber auch an Wegen und Ufern vorkommenden Tönen. Für alle Markirungen und Drucker von

tiefem und sehr warmem Tone findet Burnt Sienna in Mischung mit Chrimson Lake und French Blue oder Indigo, dick aufgesetzt, erfolgreiche Anwendung. Bei dieser Gelegenheit mögen einige Worte über tiefe Stellen und Drucker eingefügt werden. Kein Strich oder Punkt, er möge noch so dunkel und tief in der Farbe sein, darf sich dem Beschauer eines Bildes als schwarzer Fleck bemerklich machen. In der Natur kommt derartiges nicht vor, sondern nur Schattenwirkungen, welche dem Auge überhaupt keine Farbe zeigen. Alle sehr dunkeln Stellen müssen daher warm im Tone gehalten werden, andernfalls sie an Transparenz verlieren und dem ganzen Bilde eine unangenehm wirkende Kälte geben. — Für die Mischungen von Grün ist Burnt Sienna durch keine andere Farbe zu ersetzen, einerseits ihrer Transparenz, andererseits ihres kraftvollen Tones wie ihrer angenehmen Verarbeitung wegen. Besonders werthvoll für Laubwerk aller Art ist sie in Combination mit Gamboge oder Indian Yellow und Blau (Indigo, French Blue oder Cobalt); ebenso in Mischung mit Gamboge oder mit Indigo. Zusatz von Sepia zu diesem Grün liefert feine olivenfarbige neutrale Töne.

Mars-Orange.

W. & N. 5 ℳ. 14 ₰. S. & C. 45 ₰.

Eine sehr schöne, permanente, transparente und tieftönige Farbe, welche ungeachtet vieler vortrefflicher Eigenschaften wenig verbreitet ist. Sie bietet glanzvolle Töne für Abendhimmel und beleuchtete Berge, Felsen und Wege. Für Grün ist

sie nicht brauchbar. Im Ton weicht sie von der vorigen Farbe ziemlich ab und schließt sich entschiedener an Roth an.

Brown Ochre.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Ein permanentes, braunröthliches Gelb, welches besonders allein, oder in Mischung mit Brown Madder, für sandigen Vordergrund zu empfehlen ist und mit Indian Yellow einen tiefen, glanzvollen Ton von großer Kraft für Herbstlaub liefert. Sonst ist sie entbehrlich.

Orange-Vermilion.

W. & N. 2 ℳ. 5 ₰.

Der Orange-Zinnober ist eine permanente und unter Umständen sehr nützliche, dabei aber entbehrliche Farbe. Er findet hauptsächlich Anwendung für Draperien und Fleischtöne; für letztere besonders in der Staffage in Mischung mit Chinese White, welche ausgezeichnete Töne für Gesichter, Hände und Füße liefert. Da beide Farben decken, so läßt sich mit ihnen eine reine und brillante Fleischfarbe auf jeden beliebigen farbigen, beziehungsweise fertigen Grund bringen.

Von den übrigen entbehrlichen Orange-Farben will ich nur erwähnen, daß Burnt Roman Ochre der Burnt Sienna in Ton und Tiefe zwar sehr ähnlich ist, letztere Farbe aber nicht zu ersetzen vermag, da ihm die nöthige Transparenz

abgeht. Mehr in's Rothbraune nach Brown Madder zu fallen Gebrannte Italienische Erde und Laque Robert Nr. 7 (Schönfeld), ein Krapppräparat, welches im Ton an Mischungen von Chrimson Lake mit Brown Pink erinnert.

Roth.

Allgemeines. Roth tritt stark vor. Gelb hebt seinen warmen Ton; mit Blau sinkt er ins Kalte. Als energische Farbe ist Roth jedoch weder durch Gelb noch durch Blau sofort zu verändern und bleibt gegen diese Farben lang in entschiedenem Uebergewicht. Durch Zusatz von wenig Blau geht Roth in das sogenannte Carmoisin über, eine, hohe Pracht mit großer Tiefe vereinigende Farbe. Mit weiterem Zusatz von Blau werden die Töne unruhiger und fallen dann in Violett. In sekundären Farben ist Roth bei der Zusammensetzung von Orange und Violet betheiligt, fehlt aber in Grün, dessen Complementärfarbe es ist. Die bedeutende Wirkung von Roth in einer Wald- oder Wiesenlandschaft ist durch keine andere zu ersetzen, aber man lasse sich nicht hierdurch veranlassen, in solchen Motiven zu verschwenderisch damit umzugehen, da deßfallsiger Mißbrauch die Lufttöne vernichtet.

Light Red.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Diese Farbe wird aus dem feinsten hellen Ocker gebrannt und ist weniger ein absolutes Roth, als vielmehr ein sehr tiefes, gebrochenes Orange. Für Gebäude, Draperien und Vieh ist sie für sich allein oft mit Vortheil zu verwenden,

während sie in Mischung mit Cobalt oder French Blue sehr schöne, luftige Töne liefert, welche sich für zarte, nebelige, dämpfige Effekte, sowie für Schönwetter-Wolken eignen. Durch Zusatz von etwas Rose Madder zu diesem Grau fällt es mehr ins Purpurne und eignet sich mehr für Ferne und Wolken überhaupt. Mit Indigo erhält das Grau einen grünlichen Ton (Lasuren von Light Red über Blau geben ebenfalls einen warmen grünlichen Ton) und mit mehr Indigo erhält man eine für getreue Darstellung von Regenwolken sehr brauchbare Farbe. Die verschiedenen Combinationen mit letzterem sind übrigens sämmtlich als Schattentöne für Gebäude, Steine, Wege und dergleichen sehr zu empfehlen. Auch für das Grün in Ferne und Mittelgrund läßt sich Light Red gut verwenden, in Mischung mit Blue Black und Brown Pink auch für Vordergrund und die Combination Light Red Indigo und Gamboge liefert ein sehr brauchbares graues Grün für Darstellung von Kiefern, welches, je nach der größeren oder geringeren Menge der letzteren Farbe, im Tone gehoben oder gemildert werden kann. In der Carnation findet Light Red zur Darstellung der Fleischtöne und Schatten ebenfalls erfolgreiche Anwendung. Dünne Lasuren von Light Red über Wolken und deren Lichter wirken oft sehr zart und fein.

Anstatt Light Red können auch die im Tone sehr ähnlichen Farben Venetian Red und Red Ochre in derselben Weise benutzt werden. Ich gebe jedoch Light Red den Vorzug, da sein Ton etwas mehr in's Gelbliche neigt. Aehnlich aber etwas stumpfer in der Farbe ist das für Carnation brauchbare Neapelroth, welchem sich das in's

Braune neigende Braunroth anschließt. Letztere sind ebenfalls Eisenoxydfarben.

Vermilion.

W. & N. 1 ℳ 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Zinnober ist das intensivste Roth und dient vorzugsweise für Draperien, ist aber zu allen rothen Gegenständen, namentlich Ziegeln, Backsteinen, Schiffstheilen ꝛc. sehr brauchbar. Rein wird es selten benutzt. Von vielen englischen Malern wird es mit sehr schöner Wirkung in Mischung mit Indian Yellow, Rose Madder ꝛc. für glänzende Abendhimmel, und in Mischung mit Blau für Ferne und Wolken aller Art verwendet, von welch letzterem besonders die Mischung mit Cobalt sehr schöne graue Töne liefert. Als Deckfarbe fordert jedoch seine Verwendung in Mischungen für Lüfte bedeutende Geschicklichkeit, weßhalb ich solche nur geübteren Dilettanten, diesen aber mit vollster Ueberzeugung von seiner Brauchbarkeit in dieser Beziehung empfehlen kann. Schließlich liefert Vermilion in Combination mit Blue Black und Burnt Sienna äußerst naturwahre Töne für rostiges Eisenwerk jeden Grades.

Rose Madder.

W. & N. 3 ℳ 8 ₰. S. & C. 75 ₰.

Der Rosa Krapp ist eine sehr werthvolle und unentbehrliche rosenrothe Farbe, welche früher durch Chrimson Lake und ähnliche flüchtige Cochenillfarben ersetzt wurde. Was daher früher mit letzteren Farben, besonders in helleren

Tönen, gemalt wurde, hatte keinen Bestand; daher die vielen verblichenen Aquarelle aus früheren Zeiten. Die Anwendung von Rose Madder eingehend zu erörtern ist eine überflüssige Aufgabe, da diese Farbe fast überall Anwendung findet, besonders aber in den zarten Tönen der Luft, des Wassers und der Schatten, wo sie gewöhnlich in Mischungen mit Cobalt oder mit Cobalt und Yellow Ochre benutzt wird, und zwar nur in zarten Tönen. Für tiefe und kraftvolle Töne ist Rose Madder nicht geeignet und muß in solchen durch Chrimson Lake oder Brown Madder ersetzt werden. Für Lasuren über Grün gilt das bei Brown Madder Erwähnte.

Chrimson Lake.

W. & N. 1 ℳ. 54 ₰. S. & C. 45 ₰.

Chrimson Lake ist zwar keine dauerhafte, aber wo starke, tiefe Töne erforderlich sind, dennoch sehr brauchbare Farbe, und umsomehr in Combinationen mit anderen Farben von Tiefe des Tons zu empfehlen, als sie in diesem Fall in Bezug auf Haltbarkeit wenig gefährdet ist. In zarten Tönen dagegen ist sie gänzlich zu meiden, da solche schon nach kurzer Zeit erblassen. Ihr eigentliches Feld sind die dunkelsten Stellen und die warmen, tiefen Drucker in Architektur, Felsen, Baumstämmen ꝛc. Ueberall überhaupt, wo starke, tiefe und warme Farbe verlangt wird, findet sie ausgezeichnete Verwendung. Besonders häufig benutzt man sie in dicker Mischung mit Brown Pink und French Blue für diese Zwecke; und mit Burnt Sienna mit oder ohne Zusatz von French Blue,

erhält man eine sehr kräftige, heiße Farbe für Rindvieh, Pferde ꝛc., wie auch für Draperien.

Indian Red.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Dieses etwas deckende, tiefe, gebrochene Roth, welches angeblich in Bengalen aus sehr reinem, natürlichem Eisenoxyd bereitet wird, ist eine sehr starke Farbe und dient in Combination mit Indigo oder Cobalt namentlich für dunkle, neutrale Schatten, fernes Gebirg, schwere Regen- und Gewitterwolken, sowie für die tieftönigen Wolken bei Sonnenuntergängen, bei welch letzteren sie überdies weitere Anwendung findet. Für die genannten Zwecke ist sie sehr werthvoll; für andere dagegen kann sie durch Brown Madder ersetzt werden.

In Ton und Schwere stehen dem Indian Red nahe das Persian Red, sowie das aus geglühtem Eisenvitriol erhaltene Mars Red. Ersteres fällt mehr in's Braune, letzteres mehr in's Rothe. Noch mehr nach Braun und nebenbei noch nach Violett neigt Caput mortuum, welches aus den Rückständen bei Fabrikation der Nordhäuser Schwefelsäure gewonnen wird.

Brown Madder.

W. & N. 1 ℳ. 45 ₰. S. & C. 75 ₰.

Brown Madder ist ein permanentes Krapp-Präparat von sehr tiefer und dunkler, ins Braune fallender Farbe, welches besonders in gesättigten, tiefen Tönen des Vorder-

grundes und in allen dunklen Stellen äußerst brauchbar ist. Mit Cobalt oder French Blue gemischt erhält man sehr zarte Töne für Wolken Ferne und Schatten von etwas tieferem Charakter als diejenigen, welche mit Rose Madder erhalten werden. Sehr schöne Schattentöne für Gebäude, Boote, Felsen, Steine rc. erhält man aus der Mischung mit Raw Umber und Cobalt, welche, bedingt durch luftigen Ton, schon bei Vielen zur Lieblingsmischung geworden ist. Dünne Lasuren von Brown Madder über Grün geben letzterem nicht selten einen sehr feinen Ton, was bei der schwierigen Wiedergabe feiner grüner Töne sehr werthvoll ist. Schönfeld's Brauner Krapp ist im Tone nicht identisch mit dem englischen Brown Madder, sondern gehört zu den braunen Farben, während letzterem seither Schönfeld's Madder-Braun entsprach, welcher Unterschied jetzt wegfällt, da diese Firma den braunen Krapp als entbehrliches Präparat fallen läßt.

Purple Madder.

W & N 5 ℳ 14 ₰. S. & C. 1 ℳ.

Der Purpur Krapp ist permanent, von feinem, tiefem Ton und gebrochener, schon etwas in's Blaue fallender Farbe. In leichten wie tiefen Tönen ist er gleich nützlich, obgleich nicht gerade unentbehrlich. Für röthlichgraue Schatten in Architekturen paßt er in Combination mit Blau oder Schwarz und Gelb, welche Combinationen auch sehr natürliche Töne für alte, verwitterte Strohdächer liefern. Als sehr schöne Schattenfarbe kann ich namentlich Indigo, Purple Madder und Raw Sienna in Mischung empfehlen und als schöne

tiefe und durchsichtige Combination für Interieurs und dunkle Ecken rc.: Purple Madder, Burnt Sienna und Brown Pink. Für Lasuren über Grün gilt das bei Brown Madder gesagte.

In den Farbenkatalogen kommen noch eine große Anzahl entbehrlicher rother, theils guter, haltbarer — wie verschiedene weitere Krapp- und Zinnober-Präparate — theils aber auch sehr flüchtiger Farben vor. Zu warnen ist namentlich vor einigen zu letzterer Klasse gehörenden, wie: Carmine, Purple Lake, Pure Scarlet, Scarlet Lake, Indian Purple, von welchen jedoch letztere Farbe in tieferen Tönen wie Chrimson Lake verwendet werden.

Was die übrigen Krappfarben betrifft, so kommen solche zwar für die Landschaft nicht in Betracht, sie können aber zum Theil für besondere Effekte in Staffage, in Stillleben, besonders für Draperien, wo ein recht tiefes Roth erwünscht ist, Anwendung finden, da sie mit großer Tiefe hohe Pracht vereinigen. Hierher gehören in erster Linie Schönfeld's Rothbrauner Krapp (75 ₰) von sehr tiefer, leuchtender, zwischen Brown Madder und gebranntem Karmin stehender Farbe; sodann der noch leuchtendere, etwas hellere und ein wenig röthere Rubens Madder (W. & N. ℳ. 1. 45. S. & C. ℳ. 0,75.)

Eine Farbe von äußerst feinem Ton ist der ganz hell rosenrothe Pink Madder von gleichem Preise, welcher auch für zarte, frische Fleischtöne paßt. Weniger tief im Ton als die beiden erstgenannten sind Schönfeld's Dunkler

Krapp, welcher sich dem Chrimson Lake nähert, sowie der zwischen letzterem und dem gebrannten Karmin stehende Krappkarmin, Madder Carmine, während Schönfeld's Braunrother Krapp sich im Tone auffallend den Eisenfarben (Light Red etc.) nähert, deren Van Dyk Red — dunkler, geglühter Eisenvitriol — dagegen sich wieder entschieden dem rothbraunen Krapp nähert, jedoch etwas brauneren Ton und stumpfere Farbe zeigt. Aehnlich in der Farbe verhält sich das etwas röthere, aber nicht haltbare Pompejanischroth Schönfeld's.

An die Eingangs genannten tieftönigen Krappfarben reiht sich noch Burnt Carmine, gebrannter Carmin (W. & N. *M.* 3. 10. — S. & C. *M.* 1. –), eine glühende Farbe von großer Tiefe für Draperien und dunkle Drucker und hier wenig gefährdet, sobald noch eine dauerhafte Farbe in die Mischung tritt.

Hier lassen sich auch am Besten einige Farben von ungewöhnlichem, ins Gelbe fallendem, feinem Tone einreihen, welche auch als Orange gelten könnten und an Figürlichem gelegentliche Verwendung finden dürften. Es sind Red Lead, Mennig, und Jaune Capucin (S. & C. 75 ₰) erstere etwas gelber, letztere etwas mehr ins Rothe fallend, sehr transparent, aber nicht ganz dauerhaft.

Blau.

Allgemeines. Blau ist ruhig, kalt und lichtschwach. Es tritt zurück, stimmt alle warmen Töne herab und ist an der Bildung aller gebrochenen Farben und kalten Töne

betheiligt. Es ist dem Auge angenehm und gibt der Landschaft im Allgemeinen eine poetische Stimmung, doch bemerke man, daß kräftiges Blau bei häufigerem Vorkommen sehr störend auf die Landschaft einwirkt. Wo immer zarte, ruhige Töne anzugeben sind, kommt Blau in Anwendung und ebenso verdanken dunkle, düstere Töne ihren Eindruck seiner Gegenwart. Durch Contrast macht Blau alles übrige heiter. Mit Gelb, von welchem es sofort verändert wird, bildet es Grün, mit wenig Roth Purpur. An der Bildung von Orange nimmt es nicht Theil, daher dies seine Complementärfarbe ist. Nebeneinander gesetzt bringen beide eine ziemlich starke Wirkung hervor.

In Folge seiner Lichtschwäche ist Blau die Farbe der Ferne, auf welcher Modellirung und Luftperspektive vorzugsweise beruhen.

Ultramarine.

W. & N. 21 M. 77 S. Vierteltafeln 5 M. 61 S.

NB. Es ist hier das ächte, aus Lasurstein bereitete gemeint. Das in den französischen Farben vorkommende und von Schönfeld fabricirte „Ultramarin“ gehört unter die folgende Farbe, da dies künstliche, nach der chemischen Analyse des ächten Ultramarin verfertigte Fabrikate sind.

In Reinheit der Farbe und Transparenz wird das ächte Ultramarin, welches selbstverständlich dauerhaft ist, von keiner anderen Farbe erreicht, allein ungeachtet dieser Vorzüge stehen zwei sehr gewichtige Eigenschaften seiner allgemeineren Anwendung entgegen. Die erste ist der Preis, die

zweite seine schwierige Behandlung, da es große Neigung zu einem feinkörnigen Niederschlage zeigt, von welcher selbst die feinste Zubereitung es nicht gänzlich zu befreien vermag, und seine Anwendung aus diesem Grunde große Vorsicht und Gewandtheit verlangt. Ein dünner Auftrag über Cobalt gibt der Luft eine beträchtliche Tiefe und der Ferne überhaupt einen leuchtenden Charakter. In Werken von hoher Vollendung und wo in Draperien große Pracht erfordert wird, ist seine Anwendung zu empfehlen; für weniger wichtige Fälle aber ersetze man es durch French Blue.

Die bei der Bereitung des Ultramarin bleibenden Rückstände liefern eine sehr schöne blaugraue Farbe von feinem, wärmerem Ton, und, je nach dem Grade der Auslaugung, verschiedener Schattirung, welche als „Ultramarin-Ash“ — W. & N. 5 *M.* 14 *Pf.* S. & C. 3 *M.* — im Handel vorkommt. Sie ist bei Luft und Ferne in gewissen Fällen recht erwünscht, im Ganzen aber entbehrlich.

French Blue.

W. & N. 3 *M.* 8 *Pf.* S. & C. 75 *Pf.* (Ultramarin.)

Diese schöne, unentbehrliche, kräftige, permanente, im Ton dem ächten Ultramarin sehr ähnliche Farbe, welche nach der Analyse des letzteren bereitet ist, ist sehr angenehm im Arbeiten und da sie weit tiefer im Ton ist als Cobalt, so kommt sie in Anwendung, wo dieser nicht ausreicht, sowohl in Luft und Ferne, als im Vordergrunde, besonders bei Bäumen und Architekturen, sowie in Draperien. Sie liefert sehr zartes, wie sehr starkes Grau, und da sie Körper und

große Durchsichtigkeit besitzt, so eignet sich ihr Grau in besonderer Weise für Felsen und Steine. Für Bäume und die Vegetation des Vorder- und Mittelgrundes ist sie dem Indigo insofern vorzuziehen, als sie in tieferen gesättigten Tönen immer noch ihre leuchtende Kraft bewahrt, während Indigo in solchen sehr leicht zu Schwärze neigt.

Cobalt.

W. & N. 2 *M.* 5 *Pf.* S. & C. 75 *Pf.*

Ein sehr schönes, permanentes, zartes und reines Blau, dessen leichter, angenehmer Auftrag es, abgesehen von seinen ausgezeichneten Tönen, dem Maler unentbehrlich macht. Bei Rose Madder habe ich bemerkt, es sei überflüssig in eine detaillirte Aufzählung seiner Anwendung einzugehen. Dasselbe gilt auch von Cobalt. Cobalt ist für jeden Ton brauchbar, welcher Blau enthält, ausgenommen jedoch, wo ein dunkeles Blau oder große Tiefe und Kraft verlangt wird, in welchem Falle French Blue eintreten muß. In Luft, Ferne, Wasser, Vegetation (besonders der Ferne), Architektur, Gestein und Boden findet Cobalt allein oder in Combination Anwendung. Für das Grün der Ferne ist zu empfehlen Cobalt in Mischung mit Yellow Ochre mit wenig Wasser und möglichst trockenem Pinsel aufzutragen. Mit Zusatz von etwas Chinese White, in derselben Weise aufgetragen, eignet sich vorerwähnte Mischung auch zur Wiedergabe der Configurationen entfernter Gebirge, wobei die Anwendung des Pinsels von der Seite eine sehr entsprechende Wirkung hervorbringt. Unbestimmte Formen werden sehr vortheilhaft in dieser Weise

gegeben und einige kleine Stellen der Ferne in reinem Blau erhöhen dann das allgemeine Grau. Mit Rose Madder gibt Cobalt sehr schöne perlgraue Töne und mit Light Red sehr brauchbare Schatten für Wolken rc. Dieselben Töne sind als Lasuren sehr geeignet, allenthalben zu warme Töne herabzustimmen. Wo Cobalt zu blau und kalt wirkt, wird sein Ton durch dünne Lasuren von Light Red rc., Burnt Sienna oder Terra Verte erwärmt.

Wohl in Farbe, aber nicht in Haltbarkeit stehen New Blue und Pariser Blau dem Cobalt sehr nahe. Haltbare Farben dagegen sind drei neuere dem Cobalt verwandte Farben, Blau Oxyd, Coelin Blau (Bleu céleste) und Grünblau Oxyd. Erstere und letztere — im Wesentlichen Chrom-Cobaltoxyde — gehören zu den theuren Farben (S. & C. ℳ. 1. 50). Blau Oxyd ist etwas tiefer im Ton als Cobalt, hat aber einen Stich ins Grünliche, welches bei dem dessenungeachtet in Lüften verwendbaren Coelin Blau noch etwas ausgesprochener auftritt. Grünblau Oxyd fällt dem Namen entsprechend in die Combination von French Blue und Emerald Green, kann aber in Landschaft und Marine für Wasser und gewisse Stimmungen, nebenbei auch in Stillleben Anwendung finden.

Indigo.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Ein dunkles, ruhiges, permanentes Blau, welches ebenfalls sehr häufige Anwendung findet, in helleren Tönen sehr

weich und ruhig ist, in tiefen aber zu großer Dunkelheit und Schwärze neigt. Indigo färbt sehr stark und ist daher in gemischten Tönen mit Vorsicht zuzusetzen. Für Zwielicht und tieftönige Wolken ist er vorzugsweise geeignet, besonders in Mischung mit Indian Red. Mit allen gelben Farben gemischt (Gamboge, Raw Sienna, Yellow Ochre, Indian Yellow und Aureolin) liefert er klare, grüne Töne für Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Combination mit Burnt Sienna und Gamboge ist für Laubwerk seit Jahren beliebt, allein ohne Zusatz von French Blue oder von Cobalt ist sie etwas roh in der Farbe. Mit Brown Madder liefert Indigo eine gute Schattenfarbe für Architektur und Gegenstände des Vordergrundes im Allgemeinen.

Prussian Blue.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Das preußische Blau ist eine tieftönige, glanzvolle, etwas ins Grünliche fallende, aber leider äußerst vergängliche Farbe, welche bei früherer Anwendung alle Farben, mit welchen sie gemischt war, nach und nach gründlich zerstörte. Mit Vorsicht und in sehr geringer Menge läßt sie sich jedoch manchmal mit Vortheil in tiefen, dunkeln Tönen als Zusatzfarbe benutzen, um solche etwas lebhafter zu machen. Auch den Farben für Seewasser in geringer Menge zugesetzt, ertheilt sie diesem ein ungemein durchsichtiges, flüssiges Aussehen. Wo man diese Farbe daher anwendet, darf dies nur als Hülfsmittel in vorstehendem Sinne und mit großer Vorsicht geschehen. Hierbei muß ich noch bemerken, daß das

englische Präparat, welches angeblich haltbarer als das deutsche sein soll, von sehr stumpfem Ton ist und in diesem Falle deutsche und französische Farben vorzuziehen sind.

Intense Blue.

W. & N. 3 *M.* 3 *Pf.*

Ein permanentes, tiefes, aber entbehrliches Blau, ein Indigopräparat, welches nicht selten in englischen Farbenkasten statt des Indigo vorkommt, was aber bei seiner lebhaften, allenfalls für Draperien sehr empfehlenswerthen Farbe wenig geeignet erscheinen dürfte.

Was die übrigen blauen Farben betrifft, so bemerke ich, daß von den billigeren Antwerp Blue, Mineral-Blau und andere dem Prussian Blue in Farbe und Haltbarkeit äußerst nahe kommen, von den theuren aber Smalt (W. & N. 5 *M.* 14 *Pf.* S. & C. 3 *M.*) ein prachtvolles Blau von stark ins Violette neigendem Ton repräsentirt, welches für Gewänder empfohlen zu werden verdiente, aber in der Behandlung sehr schwierig ist, da es, wie das ächte Ultramarin, eine Neigung hat, etwas griesartig zu werden. Sein Ton ist übrigens recht gut durch eine Mischung aus French Blue, Cobalt und Rose Madder zu ersetzen.

Grün.

Allgemeines. Grün ist eine aus Gelb und Blau gebildete sekundäre Farbe, welche mit Roth kontrastirt, dem

Auge sehr angenehm ist und einen ungemeinen Reichthum der verschiedensten Töne bietet. Grün ist zwar weithin sichtbar, besonders helles, reines Grün, allein schon in geringer Ferne neigt das Grün nach Braun, wie überhaupt die meisten der in der Natur vorkommenden grünen Töne der warmen Seite angehören und die im üppigen Frühlingskleid prangenden Fluren in gebrochener Farbe erscheinen, sobald man sie mit grüngefärbter Seide vergleicht. Je nachdem es mit Roth gebrochen wird, wird sein Ton wärmer oder kälter. Die Darstellung der verschiedenen Töne für die Vegetation ist für den Anfänger vielfach äußerst schwierig, und Feinheit der Farbe kann nur durch lange Uebung neben eingehenden Studien in der Natur erreicht werden. Ohne Roth wirkt Grün selten befriedigend. Auf der Seite nach Gelb hin wirkt es leicht beleidigend; weniger verstimmt es auf der entgegengesetzten Seite als Blaugrün. Die fertigen, d. h. käuflichen grünen Farben sind für die Vegetation nicht brauchbar und alles Grün muß der Maler durch Mischung bereiten. Es gibt jedoch einige grüne Farben, deren Ton durch Mischung nicht oder nicht leicht zu erreichen ist, und welche geeigneten Orts, wenn auch mit anderen gemischt und gebrochen, Anwendung finden. Hierher gehören die folgenden:

Green Oxyde of Chromium.

W. & N. 3 ℳ 8 ₰. S. & C. 75 ₰.

Das grüne Chromoxyd ist ein permanentes, deckendes, mattes, aber helles Grün von großer Kraft und Wirkungsfähigkeit. Diese unter Umständen sehr werthvolle Farbe ist

in Deutschland noch sehr wenig bekannt, verdient aber ausgebreitetere Anwendung. Besonders werthvoll ist sie in kalten Schatten und speciell in großen Massen grünen Laubes von kaltem Ton. Als Deckfarbe ist Chromoxyd zur ersten Anlage nicht dienlich, und seine eigentliche Wirkungssphäre ist da, wo anderen Farben der verlangte Ton gegeben werden soll, oder wo Grün durch öfteres Uebermalen schwärzlich geworden ist. In Verbindung mit Indian Yellow wird in solchen Fällen wieder ein frischer grüner Ton hergestellt. Seine Anwendung erfordert jedoch Vorsicht, um nicht Farbe ohne Glanz und den Eindruck eines grünen Anstrichs hervorzubringen, was übrigens von der Behandlung jeder starken Farbe gilt. Man lasse sich daher durch seinen bestechenden Ton nicht täuschen und bedenke, daß seine Anwendung nicht allein mit Schönheit, sondern auch mit großer Gefahr verknüpft ist. In Combination mit Gamboge oder Indian Yellow erhält man sehr natürliche, sonnige Töne für Wiesen, Gras und sehr hell beleuchtete Bäume und in Mischung mit French Blue und Brown Pink eine sehr brauchbare Farbe für das Grün von Kiefernwaldungen. Lasuren von Chromoxyd über Blau geben diesem einen schönen, grünlichen Ton.

Emerald Green.

W. & N. 1 *M.* 2 *Pf.* S. & C. 75 *Pf.* Smaragdgrün, Vert Paul Véronèse.

Smaragdgrün ist ein lebhaftes, bläuliches, sehr glanzvolles, helles Grün, welches sofort die Augen auf sich zieht. Wo es angewendet wird, stimmt es durch die Stärke des Contrastes sofort alles übrige Grün im Ton bedeutend herab,

wodurch es oft sehr werthvoll wird. Ungemischt wird es gewöhnlich in Draperien, Staffage, an Booten, Flaggen ꝛc. mit großem Effekt angebracht; doch sei man damit, seiner großen Brillianz wegen, sehr sparsam. Mit Gamboge oder Indian Yellow erwärmt, oder mit Cobalt vertieft, oder auch mit Lemon Yellow gemischt wird es mit Vortheil verwendet, um in sonnigen Partien kleine Stellen brillanter zu machen. Es kann als permanent betrachtet werden.

NB. Wer französische Farben anwendet, dem rathe ich die „Cendre verte“ statt des französischen „Vert émeraude“ zu nehmen, da letzteres im Tone vom englischen sehr abweicht und mit dem englischen „Viridian“ identisch ist.

Brown Pink.

W. & N. 1 *M.* 2 *Pf.* S. & C. 35 *Pf.* (Stil de Grain brun).

Ein warmes, gebrochenes, bräunliches, in's Citrongelbe neigendes Grün, welches hauptsächlich in den verschiedenen Combinationen für das Grün des Vordergrundes Verwendung findet, wozu seine Transparenz und sein voller, frischer, leuchtender Ton es sehr geeignet machen. Mit Burnt Sienna liefert es kräftige, warme Töne für Herbstlaub und mit Brown Madder oder Chrimson Lake eine tiefe, heiße Farbe für sehr dunkle Drucker. Wie aus den später folgenden Farbentabellen für Grün hervorgeht, ist sein Gebrauch ein sehr ausgedehnter. In lichten Tönen sei man jedoch vorsichtig mit seiner Anwendung, da seine Haltbarkeit etwas zweifelhaft ist. Da es jedoch in den meisten Fällen nur bei

tiefen, dunklen Tönen Anwendung findet, so ist hier von einer Veränderung nichts zu fürchten und kann man es in solchen getrost verwenden. Mit Indigo und Burnt Sienna oder Gamboge gemischt, erhält man ein sehr brauchbares warmes Grün.

Schönfelds Stil de grain brun entsprach seither in der Farbe dem englischen Brown Pink sehr wenig und war viel zu braun, wird aber jetzt in gleichem Tone hergestellt werden.

Olive-Green.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Olivengrün ist eine Mischfarbe aus Schwarz und Indisch-Gelb, daher nicht gerade unentbehrlich. Es ist ein schönes, tiefes Olivengrün, welches mit Indigo hier und da Verwendung findet.

Was die sonstigen sehr zahlreichen grünen Farben betrifft, so sind für unsere Zwecke die meisten absolut unbrauchbar. Allenfalls ließe sich noch „Terra Verte“, Grüne Erde (W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 34 ₰.) empfehlen, ein im Wesentlichen aus kieselsaurem Eisenoxydul bestehendes gelbliches Grün von schwachem Ton, welches aber als Lasur einen eigenthümlichen und kräftigen Ton hervorbringt und für die Ferne oder mit rothen Farben gebrochen auch im Vorder- und Mittelgrund zu verwenden ist, aber etwas nachdunkelt. Zu Lasuren in der Landschaft wie für Draperie eignet sich ferner noch „Viridian“, ein kupferhaltiges, vielleicht mit

dunklem Permanentgrün identisches, tiefes, bläuliches, dauerhaftes Grün von sehr feinem Ton (W. & N. 3 ℳ. 8 ₰.) — Hooker's Green ist wie viele andere sehr undauerhaft. Dagegen stehen die aus Preußisch Blau und Chromgelb bereiteten verschiedenen Nüancen von „Grünem Zinnober" sonderbarer Weise ziemlich gut, sind aber für uns entbehrlich. Die aus Zinkoxyd und Kobaltoxyd bereiteten dunkles Cobaltgrün und Chromgrün sind beide tiefe, haltbare Farben von eigenthümlichem Tone, welche in Draperien, Stillleben und in Ornamentmalerei hier und da passend verwendet werden können. Das helle Cobaltgrün gehört wie auch die dunklen Nüancen des aus borsaurem Kupfer- und Chromoxyd bereiteten Permanentgrün hinsichtlich des Tones in die Mischungen von Emerald-Green mit Cobalt: Pariser Grün ist ein grelles Papageigrün aus der Combination Lemon Yellow mit Emerald Green, während Malachitgrün aus Cobalt und Gamboge zu mischen ist. Alle diese grünen Farben sind für unsere Zwecke absolut entbehrlich. Schließlich ist noch vor Anwendung des früher sehr beliebten, transparenten, lebhaften, aber undauerhaften Sap Green, Saftgrün zu warnen.

Violett.

Allgemeines. Obgleich es keinen natürlichen, violetten Farbstoff gibt, so ist Violett als sekundäre Farbe doch von Wichtigkeit. Es besteht aus Blau und Roth, und da Gelb keinen Bestandtheil bildet, so ist dies seine Complementärfarbe. In der Landschaft sind die violetten Töne mit ihrer reichen Skala vom kältesten Grau bis zum wärmsten Purpur

sehr schön. Sie bilden gewöhnlich die Ferne und nehmen an Luft und Atmosphäre hervorragenden Antheil. Im Morgen- und Abendhimmel wirken sie sehr gut, zuweilen sogar großartig, indem sie mit den Orange-Tönen sehr gut harmoniren, mit dem metallischen Glanze des blassen Gelb contrastiren und auf diese Weise Harmonie und Contrast vereinigen. Aus dem Himmel zieht Violett sich über die Ferne, mit der Entfernung aus dem Einfluß der Sonnenstrahlen an Stärke zunehmend. Mit Orange gemischt wird es zu Rothbraun und mit Grün zu Olivengrün.

Die fertigen violetten Farben sind sämmtlich entbehrlich und zu meiden.

Braun.

Allgemeines. Braun gehört mit seinen ruhigen, meist warmen, nicht selten tiefen und glühenden Tönen mehr unmittelbar in den Bereich der Lokalfarben, da in seiner Composition Blau nicht hinreichend vertreten ist, um es für Luft oder Ferne brauchbar zu machen. Im Vordergrund dagegen ist seine Anwendung eine sehr ausgiebige und je nachdem es in's Rothe, Gelbe oder Schwarze fällt, wirkt es harmonisch oder contrastirend. Der Boden ist, im Allgemeinen wenigstens, mehr oder weniger von brauner Farbe verschiedener Tiefe, und Gebäude, wie zahlreiche andere Gegenstände des Vordergrundes, nehmen mehr oder weniger braune Töne an. Obgleich aber im Vordergrunde Lokalfarbe, dürfen braune Töne dennoch nicht vorherrschen, indem sie alsdann die Atmosphäre vollständig vernichten. Als Combination der drei primitiven Farben ist Braun eine tertiäre Farbe. Alle braunen Farben sind haltbar.

Raw Umber.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Rohe Umbra ist das hellste Braun. Es neigt in's Citrongelbe, ist von großer Dauerhaftigkeit, deckt aber etwas. Mit Cobalt liefert es ein grauliches Grün, welches durch Zusatz von Gelb hellere und reinere Töne für die Vegetation liefert, oder aber durch Rose Madder zu einem noch ruhigeren Grau gestimmt werden kann. Allein eignet es sich vorzüglich zur Untermalung der beleuchteten Seiten des Gebirges, wie es sich auch als Naturfarbe sehr brauchbar für Wege, Ufer, Felsen und Gebäude erweist. Mit Indigo und Gamboge erhält man sehr ruhige, grüne Töne für Mittel- und Vordergrund. Mit Brown Madder und Cobalt endlich liefert es viele schöne, warme und kalte graue Töne, welche sich für fast alle Arten von Schatten eignen.

Burnt Umber.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Gebrannte Umbra ist von tiefem, kräftigem Tone und mit Ausnahme der Untermalung der Ferne in ähnlicher Weise verwendbar wie Raw Umber. Mit Indian Yellow gemischt erhält man einen reichen Ton für Herbstlaub und mit Chrimson Lake oder Brown Madder eine intensive Schattenfarbe. Mit Gamboge und French Blue liefert Burnt Umber ein düsteres, dunkles Grün für dunkle Bäume und mit French Blue und Rose Madder zahlreiche, sehr empfehlenswerthe, naturwahre Töne für Mauern, Felsen und Architektur. Diese

Farbe verarbeitet sich sehr angenehm, sieht aber in großer Tiefe etwas trübe aus.

Vandyke Brown.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Diese unentbehrliche, sehr dauerhafte, markige, tiefe und fast transparente Farbe ist sehr brauchbar für Vegetation von kälterem Ton, wo sie mit Gamboge oder Brown Pink gemischt, viele wünschenswerthe, warme und lichte Töne liefert. Wo dunkele, düstere Töne für Bäume ꝛc. verlangt werden, gibt es keine natürlicheren Farben als die verschiedenen Mischungen von Brown Pink, Vandyke Brown und French Blue oder Indigo. Mit Cobalt und Rose Madder gemischt erhält man sehr werthvolle, für Architektur und Vordergrund passende graue Töne, ebenso mit French Blue oder Indigo. Allein wird Vandyke Brown häufig für letzte Drucker verwendet, wo es sehr wirksam ist; jedoch thut man wohl, je nach dem röthlicheren oder grünlichen Ton etwas Chrimson Lake oder Brown Pink zuzusetzen. In Combination mit Indigo liefert es klare, neutrale, grüne Töne für Mittelgrund.

Bistre.

W. & N. 1 ℳ. 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Bister ist ein etwas schweres, tiefes, gelbliches Braun, aus Mangan bestehend, welches früher zur Ausarbeitung der Zeichnungen in Bezug auf Schattenwirkung diente, woraus die kolorirten Zeichnungen entstanden sind. Es ist weniger

zu empfehlen als Vandyke Brown oder die Umbrafarben und findet daher in der Landschaft wenig Anwendung mehr, obwohl es für Architektur manche brauchbare Töne liefert.

Sepia.

W. & N. 1 ℳ 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Sepia ist ein dunkles, stark an's Schwärzliche streifendes Braun, welches in früherer Zeit, da es sehr gut zu verwaschen ist, in ähnlicher Weise wie Bister verwendet wurde. (Sepia-Zeichnungen und Gemälde.) Seine heutige Anwendung ist eine ziemlich beschränkte, jedoch liefert diese Farbe in Combination mit Cobalt und Rose Madder sehr zarte graue Töne und mit Indigo und Chrimson Lake bildet sie die unter dem Namen Payne's Grey im Handel vorkommende Farbe. Eine Reihe gebrochener, sehr beliebter, warmer, grüner Töne erhält man aus der Mischung mit Gamboge und aus der mit Indigo ein sehr kaltes, dunkeles Grün. Der Ton von Sepia wird indessen durch Zusatz von etwas Brown Madder sehr gehoben. Für dunkle Stellen und Drucker ist Sepia nicht zu verwenden, da sie in tieferen Tönen zu Schwärze neigt. Manche Künstler verwenden sie noch zur Anlage der ersten Schatten, was ebenfalls nicht zu rathen ist, da hierdurch die Wirkung und Transparenz der Lasurfarben in hohem Grade beeinträchtigt, wenn nicht ganz vernichtet wird. Als Lasur über Grün stimmt sie letzteres herab.

Im Handel kommen noch vor: Warm Sepia und Roman Sepia; ersterer ist Roth, letzterer Gelb zugesetzt.

Es gibt noch eine größere Anzahl theilweise sehr tieftöniger, leuchtender Farben, welche aber, wenigstens für unsere Zwecke, meist überflüssig sind, dagegen in der Holzmalerei passende Verwendung finden können. Hierher gehören unter anderen: Schönfeld's Brauner Krapp, im Tone der Combination von Brown Pink mit Purple Madder, welcher dem gebrannten Umbra nahe steht, aber leuchtender ist, sodann der nicht sehr haltbare, noch leuchtendere „Braune Lack". Den tieferen Krappfarben nähert sich das aus cyansaurem Kupferoxyd bereitete, sehr schöne Florentiner Braun Schönfeld's, dessen Ton mittelst Sepia aus Chrimson Lake gemischt werden kann, sowie das diesem ähnliche Römisch-Braun. Ein anderes noch tieferes, aber sehr nachdunkelndes Braun ist der zu Lasuren sehr geeignete Asphalt. Weniger tief und etwas röthlicher ist Marsbraun. Dem Vandyke Brown nahe, ohne jedoch dessen Tiefe zu erreichen, stehen Casseler Erde und Cölnische Erde, während gebrannte grüne Erde den Uebergang von Braun zur Gruppe des gelben Ockers bildet.

Schwarz.

Allgemeines. Schwarz ist Abwesenheit alles Lichtes und wird, die Abwesenheit von Reflexen vorausgesetzt, durch Beleuchtung mehr oder weniger zu neutralem Grau. Alle anderen Farben werden durch Zusatz von Schwarz im Tone herabgestimmt. Positives Schwarz kommt indessen nur äußerst selten vor, wird aber in Gemälden vermittelst Staffagen von Figuren oder Vieh 2c. nicht selten mit großer Wirkung ange-

wendet. Ein im Ton dunkles Gemälde wird hierdurch in auffallender Weise erhellt und die Atmosphäre im Ton beträchtlich erhöht. Um Kraft und Tiefe zu konzentriren, setzt man oft reines Weiß unmittelbar neben Schwarz.

Lamp Black.

W. & N. 1 *M.* 2 *Pf.* S. & C. 35 *Pf.*

Das Lampenschwarz ist etwas deckend und als Lasur sehr brauchbar, um brillante Farben herabzustimmen. Es gilt dies namentlich von Grün, welches durch keine andere Lasur so wirksam herabgestimmt wird. Als Lasur über Gelb ist es jedoch zu vermeiden, während Lasuren über Blau einen schiefergrauen Ton hervorbringen. In Mischung mit French Blue erhält man sehr natürliche Töne für dunkle Regen- und Gewitterwolken, welche durch Zusatz von Light Red noch drohendere Effekte ergeben. Sehr empfehlenswerthe, transparente, weiche graue Töne für Wolken liefert die Combination mit Rose Madder und French Blue. Mit Indian Yellow liefert es eine dem Olive Green sehr ähnliche Farbe. Mit Brown oder Rose Madder erhält man gebrochene, sehr brauchbare, violette Töne und mit Light Red ist es für das Colorit dunkler Kühe sehr nützlich, wobei man gelegentlich mit Vortheil etwas Chrimson Lake zusetzen kann. Manche englische Maler setzen jeder Farbe, wo solche nicht ganz rein erfordert wird, etwas Schwarz zu, was ich jedoch nicht zur Nachahmung empfehlen möchte.

Blue Black.

W. & N. 1 ℳ 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Blauschwarz ist eine ins Blaue neigende schwarze Farbe, von schwächerem Körper und transparenter als die vorhergehende, weßhalb sie in manchen Beziehungen, besonders in gemischten Tönen, manchmal erwünschter ist und von den Engländern vorgezogen wird. Sie verarbeitet sich sehr angenehm und findet gleiche Anwendung.

Neutral Tint.

W. & N. 1 ℳ 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Neutraltinte ist eine zusammengesetzte Schattenfarbe von neutralem Ton, welche noch häufig gebraucht wird, aber nicht unentbehrlich ist. Ein sehr brauchbares, mildes Grün für Mittel- und Vordergrund erhält man aus der Mischung mit Gamboge oder Indian Yellow.

Payne's Grey.

W. & N. 1 ℳ 2 ₰. S. & C. 35 ₰.

Diese aus Sepia, Chrimson Lake und Indigo zusamengesetzte Farbe ist von etwas blauerem, kälterem Tone als die vorige. Sie gibt einen klaren, violetten Schatten, weßhalb sie von manchen Künstlern zur Anlage der ersten Schatten verwendet wird. In dieser Beziehung ist sie besonders in Thierstücken von größeren Dimensionen zu empfehlen, da sie einen guten Unterton abgibt. Für dunkle oder schwarze Gegenstände wie Boote, Schiffe ꝛc. ist sie sehr brauchbar, besonders mit Zusatz von Burnt Sienna, wodurch eine Reihe

sehr brauchbarer, brauner bis grauer Töne entsteht, welche mit Chrimson Lake oder Brown Madder in röthliche Töne übergeführt werden können. Mit Gamboge liefert sie ein zartes, ruhiges Grün. Im Allgemeinen rathe ich jedoch für Grün vorzugsweise diejenigen Mischungen im Auge zu behalten, welche ohne Beihülfe zusammengesetzter Farben herzustellen sind.

Alle übrigen schwarzen Farben, so das intensive, transparente, bräunliche Elfenbeinschwarz, das an seinem warmen röthlichen Ton kenntliche, schöne Beinschwarz, das nach Violett neigende Kernschwarz, sowie das bläuliche Rebenschwarz sind in den meisten Fällen entbehrlich. Black Lead, Graphit, hat als Farbe denselben Glanz wie das Mineral und kann für manche Effekte in Staffage und für Eisenwerk Anwendung finden.

Die chinesische Tusche findet heute keine Anwendung mehr in der Landschaft, wo ihre Zeit längst glücklich vorüber ist.

Es ist hier vielleicht der geeignete Ort, um einige Worte über mehrere entbehrliche weitere Hülfsmittel einzuschalten, deren Anwendung ich nicht empfehle. Es sind folgende schleimige Lösungen:

Gummi arabicum. Dieses wird zuweilen benutzt, um die Brillianz einiger Figuren oder Stücke Vieh zu erhöhen, oder aber hauptsächlich, um sehr tiefe Stellen im

Vordergrunde, in welchen die einzelnen Farben stumpf geworden sind und sich nicht mehr unterscheiden lassen, größere Stärke und Transparenz zu verleihen. Ich möchte jedoch entschieden hiervon abrathen, wenn nicht ein besonderer Umstand dringend dazu veranlassen sollte, da Aquarelle nur durch die Farbe wirken sollen. M. Schmidt empfiehlt, da Gummi oft als glänzender Fleck wirkt, in obigem Falle sehr wenig Leinöl mit dem Finger sanft über die betreffende Stelle zu reiben. Ich habe nie Gelegenheit gehabt dieses Mittel zu prüfen, führe es aber der Vollständigkeit wegen an.

Traganthschleim ist unter dem Namen „Water Colour Megilp" im Handel und ist ein, wenigstens in England, ziemlich gebräuchliches Präparat, welches zu der Farbe gemischt wird, um solche nach Art der Oeltechnik behandeln zu können. Besonders häufig werden Bäume auf diese Weise behandelt und sollen bei vorsichtiger Arbeit alsdann sehr gut und transparent wirken. Ich selbst habe auch von diesem Mittel nie Gebrauch gemacht, da ich in solchen Fällen vorziehe, die Farbe mit ganz wenig Wasser anzureiben und mit ziemlich trockenem Pinsel aufzutragen, wobei ich dieselbe Wirkung erreiche.

Zu gleichem Zwecke sind Reiswasser und Ochsengalle empfohlen. Letztere ist gleichfalls käuflich zu haben und empfiehlt sich beiläufig erwähnt, bei der Malerei auf Holz, da, in geringen Quantitäten unter die Farben gemischt, letztere vom Holze besser angenommen werden.

Ueber den ebenfalls käuflich zu habenden Aquarellfirniß fehlt mir jede Erfahrung, da mir noch nie ein ge-

firnißtes Aquarell zu Gesicht gekommen ist, ich erwähne jedoch, daß die Engländer seine Anwendung verwerfen, was mir sehr einleuchtend erscheint.

4. Der Farbenkasten.

Selbstverständlich hat der Anfänger nicht nöthig alle hier aufgeführten Farben anzuschaffen, indem sogar anzurathen ist, sich wenigstens für die erste Zeit auf die Anwendung der wichtigeren zu beschränken. Bei ausgedehnteren Arbeiten und zur Erreichung gewisser Effekte wird aber bald sich manche seltener gebrauchte Farbe wünschenswerth machen, zumal auch hierbei Manches von individueller Liebhaberei abhängt. Ich mache hier auch nochmals darauf aufmerksam, daß sich Mischfarben, was Glanz der Farbe, sowie Frische und Energie des Tones betrifft, den fertigen Farben, d. h. chemischen Produkten gegenüber meist im Nachtheil befinden, weßhalb bei ornamentalen Malereien und Stillleben, wo es in den meisten Fällen auf glanzvolle Darstellung ankommt, der Farbenkasten mit zahlreicheren Farbennüancen versehen sein muß. Außerdem lernt man bei weiteren Fortschritten immer mehr die Feinheit der Töne, selbst einander sehr naheliegender Farben, nach ihren Eigenthümlichkeiten empfinden, die besondere Art derselben spezieller würdigen und in gegebenen Fällen wird nicht selten eine sonst vielleicht recht entbehrliche Farbe, gerade ihres eigenartigen Tons wegen, der Stimmung sich vorzugsweise anschließen.

Was nun den Farbenkasten betrifft, so möchte ich denjenigen, welche viel zu malen beabsichtigen, und die Ausgabe

nicht zu scheuen in der Lage sind, anrathen, sich deren zwei, einen in Täfelchen zum Malen im Zimmer und einen in ganzen und halben Näpfchen zum Malen im Freien anzuschaffen. Wer nur einen anzuschaffen Lust hat, dem rathe ich unter der Voraussetzung, daß er viel nach der Natur zu malen beabsichtigt, einen Farbenkasten letzterer Art zu beschaffen und zwar wähle er sich einen der eigens hierzu construirten Blechkästen für ganze Näpfchen (da in den Raum für ein ganzes auch zwei halbe einrangirt werden können), welche von sechs bis zu dreißig Farben durch alle geraden Zahlen zu haben sind. Für das Malen im Zimmer würde ich die Anschaffung eines geräumigen Blechkastens, nach Art der Oelfarbenkasten empfehlen, dessen unterer Raum Palette und Porzellanschälchen, und dessen Einsatz verschiedene Fächer für die Farben, eine Längsabtheilung für Pinsel 2c. und einige weitere Abtheilungen für sonstige Utensilien wie Gummi, Schwämmchen, Kohle 2c. enthalten könnte. Das Löschpapier kann dann obenauf liegen und man hat alles beisammen, während in den für das Malen im Freien vorzugsweise bestimmten kleinen Kästen kaum genügender Raum für einige Pinsel ist. Man schaffe sich also zunächst die leeren Farbenkasten an und wähle dann seine Farben selbst aus, da in den käuflichen, gefüllten Farbenkasten manche unentbehrliche Farbe fehlt und umgekehrt manche nicht taugliche vertreten ist. Welche Farben man nun wähle, hängt einestheils vom wirklichen Bedürfniß, andererseits von individuellen Ansichten ab. Ich gebe daher nunmehr eine Aufzählung derjenigen Farben, welche für alle Zwecke der Landschaftsmalerei genügen,

wobei diejenigen Farben, welche dem Anfänger unbedingt mehr oder weniger nothwendig d. h. unentbehrlich sind, mit gesperrter Schrift gedruckt sind. Die mit 1 bezeichneten würden in ganzen Stücken (oder Näpfchen), die mit 2 in halben, die mit T in „tubes“ und Gamboge im Naturzustand anzuschaffen sein.

Gamboge	Cobalt 1	Burnt Umber 2
Indian Yellow 1	French Blue 1	Raw Umber 2
Yellow Ochre 1	Indigo 1	Lemon Yellow 2
Naples Yellow 2	Prussian Blue 2	Aureolin 2
Raw Sienna 2	Brown Pink T	Cadmium 2
Chrimson Lake 1	Emerald Green 1	Lamp Black 2
Light Red 1	Oxyde of Chromium 2	Blue Black 1
Rose Madder T	Neutral Orange 2	Payne's Grey 2
Brown Madder T	Mars Orange 2	Neutral Tint 2
Purple Madder 2	Burnt Sienna 1	Chinese White T
Indian Red 2	Sepia 2	Bistre 2
Vermilion 2	Vandyke Brown T	Olive Green 2.

Um noch einen weiteren Anhaltspunkt zu bieten, will ich nachstehend den Gehalt der 20 Fächer eines für das Malen im Freien eingerichteten Blechkastens angeben, mit welchem ich noch nie in Verlegenheit gerathen bin. Wo eine Nummer zwei Farben enthält, sind in der betreffenden Abtheilung zwei halbe Näpfchen enthalten: 1) Cobalt, 2) French Blue, 3) Indigo, 4) Payne's Grey — Neutral Tint, 5) Lamp Black — Blue Black, 6) Chrimson Lake, 7) Brown Madder, 8) Rose Madder, 9) Indian Red — Vermilion, 10) Light Red, 11) Gamboge, 12) Indian Yellow, 13) Yellow Ochre, 14) Raw Sienna — Raw Umber, 15) Naples Yellow — Chinese White, 16) Burnt Sienna, 17) Vandyke Brown, 18) Sepia — Burnt Umber, 19) Brown Pink, 20) Oxyde of Chromium —

Emerald Green. Zu diesem Kasten schafft man sich noch das Wassergefäß an, welches in einem köcherartigen Behälter steckt, dessen beide Theile an den geöffneten Kasten gehängt und dann mit Wasser gefüllt werden.

Eine auf langjährige Erfahrung basirte, vorzugsweise für Personen, welche viel und dabei oft im Freien malen, geeignete und zugleich möglichste Vollständigkeit anstrebende Zusammensetzung ist folgende, welche ich kürzlich den Herren Dr. F. Schönfeld & Co. angegeben habe.

I. in Tuben: 1) Chrimson Lake, 2) Brown Madder, 3) Rose Madder, 4) Indian Yellow, 5) Gamboge, 6) Yellow Ochre, 7) Burnt Sienna, 8) Vandyke Brown, 9) Brown Pink, 10) French Blue, 11) Cobalt, 12) Chinese White.

II. in ganzen Näpfchen: 1) Indigo, 2) Light Red.

III. in halben Näpfchen: 1) Neutral Tint, 2) Payne's Grey, 3) Lamp Black, 4) Blue Black, 5) Indian Red, 6) Vermilion, 7) Raw Sienna, 8) Raw Umber, 9) Naples Yellow, 10) Lemon Yellow, 11) Sepia, 12) Burnt Umber, 13) Oxyde of Chromium, 14) Emerald Green, 15) Purple Madder, 16) Prussian Blue, 17) Mars Orange, 18) Aureolin, 19) Grünblau Oxyd, 20) Red Lead.

Diese Zusammenstellung, welcher Kenner Beifall zollen werden, wenn auch der eine diese, der andere jene Farbe als überflüssig oder fehlend bezeichnen dürfte, läßt sich selbstverständlich auch auf Farben in Tafelform ꝛc. anwenden und je nach besonderen Bedürfnissen ergänzen. Dieselbe enthält

aber alles was man selbst bei ausgedehnterer Praxis wünschenswerth finden wird.

Schließlich möchte ich ganz besonders das Reinhalten der Farben und Pinsel, wie der Palette empfehlen, obgleich die Meinung, eine recht schmierige Palette und gründliche Unordnung in den Utensilien begründe ein gewisses künstlerisches oder geniales Ansehen, ziemlich verbreitet ist. Reine Waschungen von Tönen lassen sich überhaupt nur mit frisch aufgeriebenen Farben herstellen, nicht aber mit alten, bereits mehrfach naß gewesenen Resten, welche sich bei Zusatz von Wasser in der Regel zersetzen. Es fällt mir hierbei ein, daß Künstler auf Anfragen nach einem gewissen Farbenton eines Bildes nicht selten mit der Angabe antworten, daß sie das Bild mit dem „Schmutz“ oder den Resten auf der Palette gemalt hätten. Beruhen derartige Angaben auf Wahrheit, so sind eben gerade die für die betreffende Stimmung passenden Farben auf der Palette gewesen; allein mit beliebigen Farbenresten kann man deßwegen noch kein Bild von bestimmtem Colorit zu Wege bringen, wenigstens in weitaus den meisten Fällen nicht.

II) Die Farbentheorie.

Einen ersten Einblick in die Zusammensetzung der Farben möge folgende kurze Skizze bieten: Man unterscheidet dreierlei Farben, primäre, sekundäre und tertiäre. Die drei primären Farben sind Gelb, Roth und Blau. Sie repräsentiren natürliche, klare und prismatische Farben und können nicht durch Combination dargestellt werden.

Die drei sekundären Farben sind ebenfalls klare prismatische, aber aus der Mischung von zwei primären entstanden.

Gelb / Roth	Orange.	Gelb / Blau	Grün.	Roth / Blau	Violett.
Contraste:	Blau		Roth		Gelb.

Die tertiären Farben sind gebrochene, d. h. mehr oder weniger unreine, trübe, nicht prismatische, entweder aus drei primären, oder aus zwei sekundären hergestellte Farben.

Orange / Grün	Olive	Orange / Violett	Rothbraun.	Grün / Violett	Grau.
Contraste:	Violett		Grün		Orange.

Die tertiären Farben nun, welche durch Abänderung der Mischungsverhältnisse auf das vielfältigste nüancirt werden können, sind es, mit welchen wir in der Landschaft fast ausschließlich zu arbeiten haben, da jede Abweichung von der prismatischen Farbe einen tertiären Ton liefert. Die verschiedenen Nüancen von Grau, Braun, gebrochenem Grün, gebrochenem Roth &c. gehören alle hierher, da sie sämmtlich aus Roth, Gelb und Blau entstanden sind.

Bei Mischung der gebrochenen tertiären Farben ist zu bemerken, daß wenn die dritte Farbe in zu großer Menge zugesetzt wird, leicht Schmutzfarben entstehen.

Dunkle gebrochene Farben werden in zahllosen Tönen unter dem Collectivnamen „Braun“ zusammengefaßt. Es finden sich hierunter sehr ausgeprägte charakteristische Ton=

reihen, für deren genauere Bezeichnung die Sprache keinen Namen hat, welche aber nach der vorherrschenden Grundfarbe, als Gelb-, Roth-, Grau-, Schwarz-, Grün- rc. Braun benannt werden. Da nun Gelb und Roth in Braun stets gegen Blau vorherrschen, so kann man Braun im Allgemeinen auch als Mischung von Orange mit wenig Blau ansehen.

Unter warmen Farben versteht man diejenigen, in welchen Roth und Gelb vorherrschen, doch bedingt Gelb allein den Charakter der Wärme häufig nicht, wie z. B. Gelbgrün (Gelb und wenig Blau) kein warmes Grün genannt werden kann, welches erst durch weitere Beimischung von etwas Roth entsteht. — Je mehr dagegen Blau in der Farbe vorherrscht, desto mehr tritt der Charakter der Kälte vor. In gleicher Weise wirkt Weiß und neutrales Grau. Folgende Eigenthümlichkeit der warmen Farben verdient besondere Beachtung.

Bei wachsender Helle wird die Lichtstärke warmer Farben in erheblicherem Grade wachsen wie die der kalten. Bei höchstem Licht, wie z. B. in voller Sonne, verlieren jedoch die Farben dermaßen an Sättigung, daß sie weißlich erscheinen, ohne indessen den Charakter von Wärme oder Kälte hierbei zu verlieren. Bei abnehmender Lichtstärke tritt dagegen das umgekehrte Verhältniß ein, indem bei den warmen Farben der Verlust an Licht rascher zunimmt als bei den kalten, so daß bei fortgesetztem Sinken der Helligkeit Roth auf einem gewissen Punkt dem kälteren Violett gleich und von da an dunkler erscheint als letzteres.

Die oben zur ersten Orientirung vorgetragenen Sätze der Theorie der Farbe stehen zwar mit neueren Ansichten der exacten Wissenschaft theilweise im Widerspruch, allein

diese auf älteren Ansichten beruhende Darlegung (Field, Göthe ꝛc) ist bei ihrer Einfachheit immerhin für die Praxis sehr wichtig, so daß sie, ähnlich wie in der Botanik das System Linné's, trotz ihrer Mängel stets beibehalten werden wird.

In den letzten Decennien ist vieles über die Theorie der Farbe veröffentlicht worden und lasse ich eine kurze Darstellung des Wissenswerthesten aus diesem Gebiete folgen. Die wissenschaftlichen Erörterungen über Farbentheorie haben eigentlich für den Maler von Fach nur sehr geringen Werth, indem derselbe seine Bestimmung arg verfehlt hätte, wenn er genöthigt wäre, sich die deßfallsigen Kenntnisse erst aus Büchern anzueignen, denn wem der Farbensinn nicht angeboren ist, der wird auch durch Studium wenig zu dessen Ausbildung beitragen. Dabei kommt auch weiter in Betracht, daß der Landschafter, besonders der Architekturmaler, an das natürliche Colorit der Gegenstände mehr oder weniger gebunden ist, und hätte es aus diesem Grunde auch bei obiger flüchtiger Orientirung sein Bewenden haben können. Da ich aber nicht für Maler, sondern für Dilettanten schreibe, welchen es erwünscht sein dürfte, zu einem bewußten Urtheil über farbige Werke überhaupt gelangen zu können, so habe ich geglaubt, eine knappe Darstellung dieses Gegenstandes hier anreihen zu sollen. Wer sich über diese noch nicht abgeschlossenen Arbeiten eingehender zu unterrichten wünscht, wird in den Eingangs aufgeführten einschlagenden Werken reiches Material finden. Es bleibt nur zu bedauern, daß die Ansichten der Schriftsteller, welche Aesthetik und Theorie der Farbe behandelt haben, hinsichtlich des Werthes der Farbenzusammenstellungen

sehr von einander abweichen, was zum Theil durch den hierbei stark mitwirkenden persönlichen Geschmack bedingt ist, so daß Leistungen, welche von dem einen als außerordentlich gepriesen wurden, von anderen als Hohn auf den guten Geschmack bezeichnet worden sind. Der Anfänger mag indessen hieraus ersehen, daß innerhalb aller Regeln dem künstlerischen Schaffen immer noch ein weiter Spielraum bleibt und daß selbst allgemein gültige Grundsätze zuweilen ignorirt werden können, was indessen nur vom Genie gelegentlich geschehen mag und hier in keiner Weise befürwortet werden soll.

Zur übersichtlichen Orientirung über die Farbe dient der Farbenkreis, deren einfachster von Göthe dargestellt worden ist. Er wird dargestellt durch eine mittelst dreier Durchmesser in sechs gleiche Sektoren getheilte Kreisfläche, auf welcher die primären und sekundären Farben so aufgetragen sind, daß die Sektoren 1, 3 und 5 mit Gelb, Roth und Blau, die Sektoren 2, 4 und 6 mit Orange, Violett und Grün bezeichnet sind.

Im zwölftheiligen, von Brücke gegebenen Farbenkreise sind folgende sechs Farbenpaare als complementäre verzeichnet:

1	Gelb	Blau
2	Orange	Grünblau
3	Roth	Blaugrün
4	Carmoisin	Spangrün
5	Purpur	Grasgrün
6	Violett	Grüngelb.

Einen noch ausführlicheren vierundzwanzigtheiligen Farbenkreis hat Adams in seinem unter viel sonderbarer Schwär-

merei doch auch manches Gute und Lesenswerthe enthaltenden Buche: Die Farbenharmonie in ihrer Anwendung auf die Damentoilette, gegeben.

Roth P.	Gelb	Blau
Rothorangeroth 3	Gelbgrüngelb	Blauviolettblau
Rothorange 2	Gelbgrün	Blauviolett
Orangerothorange 3	Grüngelbgrün	Violettblauviolett
Orange 1	Grün	Violett
Orangegelborange 3	Grünblaugrün	Violettrothviolett
Gelborange 2	Blaugrün	Rothviolett
Gelborangegelb 3	Blaugrünblau	Rothviolettroth.

Eine Linie im Farbenkreise von Grün nach Roth gezogen, trennt die warmen Töne von den kalten. Der wärmste Ton Gelborange steht auf der Seite der warmen Farben in der Mitte zwischen Roth und Grün, der kälteste Blauviolett auf der entgegengesetzten.

Die auf der mit 1 bezeichneten Linie stehenden Töne sind Sekundärfarben erster Ordnung, d. h. Mischfarben von 2 Primären zu gleichen Theilen.

Die mit 2 bezeichneten sind Sekundärfarben zweiter Ordnung, d. h. Mischfarben aus einer Primär- und einer Sekundärfarbe erster Ordnung, oder aus zwei Theilen der einen und einem Theile der andern Primärfarbe.

Die Sekundärfarben dritter Ordnung (3) sind Mischfarben aus einer Primär- oder Sekundärfarbe erster Ordnung, mit einer Sekundärfarbe zweiter Ordnung.

Im ersten Fall besteht die Mischung aus drei Theilen der einen und einem Theil der andern, — im zweiten Fall aus drei Theilen der einen und zwei Theilen der andern Primärfarbe

So besteht z. B.

Gelborangegelb	aus Gelb	3	und	Roth	1
Gelborange	„	2	„	„	„
Orangegelborange	„	3	„	„	2
Orange	„	1	„	„	1
Orangerothorange	„	2	„	„	3
Rothorange	„	1	„	„	2
Rothorangeroth	„	1	„	„	3

Diese Farbenkreise mit räumlich gleichgroßen Feldern, deren von verschiedenen Autoren noch sehr verschiedenartige, mit 36, 48 und mehr Sektoren, mit entsprechenden abweichenden Nomenklaturen aufgestellt worden sind, werden als physikalische bezeichnet. Diesen gegenüber stehen die physiologischen, auf welche die neuere Wissenschaft größeren Werth legt. Sie zeigen von ersteren abweichende Verhältnisse, deren eingehende Erörterung außerhalb des Rahmens dieses Buches liegt.

Die auf diese Farbenkreise sich stützenden Theorien finden nun vorzugsweise ihre Nutzanwendung in größeren chromatischen Compositionen, besonders im polychromen Ornament, nicht weniger aber auch im Historienbild wie bei der figürlichen Darstellung überhaupt, sowie im Stillleben. In Landschaft und Architektur tritt sie, von Staffage abgesehen, sehr zurück, allein Kenntniß der einschlagenden Verhältnisse läßt oft erfreulich wirkende Modifikationen der gegebenen Töne zu.

Im Allgemeinen bemerke man, daß jede Farbe durch ihre Complementärfarbe, ihren Contrast, gehoben wird, sowie daß Zusammenstellungen von im Farbenkreise einander zunächst gelegenen Farben unerfreulich wirken und zwar aus dem Grund, weil das Auge in jeder von zwei benachbarten Farben die Complementärfarbe der andern hervorzurufen bestrebt ist. So sieht Roth neben Orange scheinbar blauer aus, neben Rothorange aber nicht allein blauer, sondern auch trüber; Orange neben Gelb röther und trüber 2c.

Derartige Verbindungen von Farben werden erst gut, wenn zwischen beiden Farben im zwölftheiligen Farbenkreise

wenigstens drei Töne liegen. Ganz unbedeutende Aenderungen der Farbe liefern dagegen sehr brauchbare Töne, wie wir gerade in Landschaft und Architektur zu beobachten beständig in der Lage sind und wird auch bei dekorativen Malereien so gerne von nahe gelegenen Tönen ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die Töne sind aber hier nicht als verschiedene Farben, sondern als kleine Nüancen derselben Farbe zu betrachten. Man sehe aber bei Anwendung so kleiner Farbenintervalle darauf, daß der wärmere Ton auch der hellere sei.

In chromatischen Compositionen werden die Hauptfarben in der Regel zu zweien als Paare oder zu dreien verbunden, wobei noch Schwarz, Weiß und Grau und selbst lebhaftere Töne, aber in geringer räumlicher Ausdehnung und ohne mit den Hauptfarben in schädliche Berührung zu kommen, benutzt werden können. Jede Hauptfarbe kann außerdem in mehreren helleren und dunkleren Tönen auftreten, sowie um ein kleines Intervall abweichen. Was die Zusammenstellung der Farben nach Paaren betrifft, so kräftigen die Ergänzungsfarben sich zwar gegenseitig, aber ein allgemein gültiges Gesetz läßt sich nicht aufstellen, da deßfallsige Regeln nicht für alle Farbenpaare gelten. — So z. B. bildet Roth als Karmin oder Krapp seine besten Combinationen mit Blau und Grün. Erstere ist allgemein als gut anerkannt, letztere nicht. Die Wirkung bessert sich, wenn man beide Farben in einer gewissen Tiefe hält, oder aber, bei lichteren Tönen, Roth und Grün theilweise oder ganz durch Weiß trennt. — Roth und Gelb ist weniger zu empfehlen, außer mit Weiß, desto mehr Roth

mit Goldgelb, wobei auch Schwarz gut wirkt. Mit Letzterem allein wirkt Roth ernst, je nach der Nüance aber prächtig.

Zinnober bildet seine besten Verbindungen mit Blau. Mit Grün wirkt seine Verbindung noch greller wie die von Grün mit Krapproth; auch mit Gold wirkt er nicht so gut wie Krapp und mit Schwarz ist die Wirkung etwas gewaltsam, und vorsichtig zu verwenden, unter Umständen aber imposant.

In folgenden Zeilen gebe ich nunmehr eine Uebersicht über die Wirkungen spezieller Farbencombinationen, wie solche in größeren Compositionen zum Ausdruck kommen.

Mennig wirkt gut mit hellerem Blau, schreiend mit Blaugrün, sehr angenehm aber mit hellem Gelbgrün. Mit Gelb wirkt es nicht gerade schlecht und mit Orange läßt es sich zu einem kleinen Intervall verbinden. Zwischen großen und kleinen Intervallen besteht also hier keine eigentlich schlechte Combination. Mennig wirkt schließlich vortheilhaft mit neutralem Grau.

Orange wirkt hell, prachtvoll mit Ultramarin. Nimmt man es aber dunkel, also braun, so geht der vorherige prächtige, glanzvolle Eindruck total verloren und es resultirt eine wirklich traurige Combination, welche auch von älteren und neueren Malern mehrfach für entsprechende Stimmungen gewählt worden ist. Mit Grün wirken seine dunklen Töne (also Braun) ebenfalls gut. Orange kann auch mit Violett verbunden werden, besonders wenn noch Grün, oder grünliches Gelb hinzutritt. Schlechter ist die Verbindung mit Purpur und Carmoisin, doch wird es auch hier in An=

wendung gebracht, besonders als kleines Intervall zu Gelb, welches mit Purpur eine brillante Verbindung liefert.

Goldgelb wirkt leidlich mit Cobalt, am besten mit Ultramarin, mit welchem es eine der brillantesten Combinationen bildet. Prächtig wirkt es auch mit Violett und Purpur, weniger mit Carmoisin und Krapproth.

Metallisches Gold, welches im Aquarell selbstverständlich wegfällt, paßt zu allen gesättigten Farben; besonders wirksam sind die Verbindungen mit Ultramarin, tiefem Roth — dann mit Dunkelgrün und Hellblau.

Canariengelb paßt am Besten zu Violett, besonders zu dessen dunklen Schattirungen, sodann zu Purpur und Carmoisin, deren Verbindungen mit Goldgelb jedoch besser sind, was in noch höherem Grade von Blau gilt. Abscheulich sind die Combinationen mit Blaugrün.

Gelbgrün wirkt am besten mit Violett, nächst diesem mit Purpur und Carmoisin, besonders unter Einführung von Weiß. — Die Combinationen mit Krapp und Zinnober sind hart aber kräftig. Mit Mennig wirkt es noch ziemlich, nicht gut aber mit Blau.

Grasgrün bildet mit Violett und Purpur-Violett gute Verbindungen, welche allein, oder mit Weiß, mit und ohne Schwarz angewendet werden können. Verbindungen mit tiefem Roth sind gut, was auch Gegentheiliges über solche vorgebracht worden ist, mißlich aber solche mit Blau, welch letzteres dann vorherrschen muß.

Spangrün ist schwer zu behandeln. Es liefert mit Violett, Purpur, Roth und Orange wirksame, aber meist etwas

schreiende, mit Gelb und Blau aber schlechte Combinationen, weßhalb es mit Weiß zu trennen ist; durch gleichzeitige Anwendung von Gold wird sein schreiender Ton sehr gemildert.

Meergrün wirkt gut mit Mennig und Zinnober, wenn es gegen diese in der räumlichen Ausdehnung stark überwiegt, da die Wirkung sonst zu grell ist. Ungewöhnliches Feuer zeigen feine Verzierungen in letzteren Tönen auf meergrünem Grunde. Auch die Verbindungen mit Violett, Purpur und Carmoisin sind nicht schlecht und vielfach von den Italienern, besonders von P. Veronese angewendet worden; als bloß binäre Verbindungen sind dieselben aber nicht brauchbar, ebensowenig wie solche mit Blau oder Gelb.

Ueber Blau, Violett, Purpur und Carmoisin bleibt nichts zu sagen übrig, da solche bereits in den abgehandelten Farben Erwähnung gefunden haben.

Im Ganzen wirken Zusammenstellungen von zwei Farben weniger befriedigend als solche mit dreien.

Bei Zusammenstellung von drei Farben wählt man aus dem zwölftheiligen Farbenkreise immer je den 1., 5. und 9. Ton (im vierundzwanzigtheiligen den 1., 9. und 17.). Es kann somit auf jede beliebige Farbe des Farbenkreises eine Triade construirt werden, die häufigste Anwendung finden aber folgende Zusammenstellungen:

Die wirksamste derselben bilden Roth, Blau und Gelb (oder Gold), besonders als Gold, Ultramarin und Zinnober. Wird hier jedoch ersteres durch Gelb ersetzt, so muß man statt des letzteren ein tieferes Roth oder zwei verschiedene Töne wählen. Nicht minder wirksam ist die von P. Veronese

mit Vorliebe angewendete Triade: Purpur, Hellblau und Gelb. Bei Anwendung von Gold sind die Töne tiefer zu nehmen. Auch Silbergrau macht sich hierbei oft günstig. Karmin, Gelbgrün und Ultramarin war ebenfalls bei den Italienern der guten Zeit beliebt.

Tiefes Roth(=Carmoisin) gibt mit Grün und Gold eine untadelhafte Combination. Gelb anstatt Gold wirkt hier etwas beleidigend, aber gut bei Lampenlicht.

Auch Orange, Grün (Spangrün) und Purpurviolett ist sehr brauchbar (mittelalterliche textile Arbeiten) und zu jeder dieser Zusammenstellungen können Schwarz, Weiß, Gold und Silber hinzutreten.

Bei Zusammenstellungen von vier Farben wählt man am Besten zwei gute, im Farbenkreise ziemlich dicht bei einander stehende Paare, z. B. Purpur mit Grün oder Zinnober mit Blau und sucht die schädlichen Contraste, durch trennende Contouren oder sonstige geschickte Anordnung aufzuheben. Doppelpaare anderer Art erhält man, wenn man zu zwei Farben eine dritte, Gold oder Silber, Schwarz oder Weiß, so hinzutreten läßt, daß sie im Totaleindruck mit denselben Mischfarben erzeugt, was in maurischen Ornamenten häufig vorkommt.

Im vierundzwanzigtheiligen Farbenkreise haben die Viertöne (1, 7, 13, 19) ein etwas verwickeltes Verhältniß, indem zwei Töne keine Consonanzen mehr bilden und weniger befriedigend als Triaden wirken. Angenehmer, wenn auch etwas unruhig, wirken hier die Sechstöne (1, 5, 9, 13, 17: 21).

Im 24theiligen Farbenkreise lassen sich überhaupt auf ganz willkürliche Art harmonische Combinationen bilden, wenn man solche Farben wählt, die nach Addition ihrer Mischungsverhältnisse die drei Primärfarben zu gleichen Theilen enthalten. Zu zwei ganz beliebig gewählten findet man durch Rechnung dann leicht die dritte.

Verwickelte Verhältnisse sind übrigens möglichst zu meiden, obgleich sich solche stets auf die obenerwähnten einfachen zurückführen lassen.

Was die Verbindungen mit Weiß, Schwarz und Grau betrifft, so liefern helle Farben, wie Hellblau, Rosa, tiefes Gelb, Hellgrün, Orange und Gold mit Weiß die günstigste Wirkung. Neben dunkeln Farben wirkt Weiß ungünstig, schreiend aber neben Roth. Mannigfaltiger sind die Combinationen mit Schwarz, in welchen die eben angegebenen hellen Töne noch wirksam zu verwenden, besser aber durch warme Farbentöne zu ersetzen sind. Gelb erfordert neben Schwarz, um nicht zu verlieren, die Anwesenheit einer leuchtenden Farbe. Verbindungen von Schwarz mit dunklem Grün, Blau und Violett sind gänzlich zu meiden, da Schwarz hier gern die betreffende Complementärfarbe annimmt, was höchst störend wirkt. Sehr wirksam erscheint Schwarz als zwei helle Farben trennend.

Günstig und bei geschmackvoller Verwendung oft reizend wirken Farbenverbindungen mit neutralem Grau mittlerer Helle, welches hellen Tönen gegenüber dunkel und umgekehrt erscheint. Gleich gut eignet es sich zur Trennung oder Verbindung heller Töne und glanzvolle Wirkung ergibt die Ver-

bindung mit Mennig, Orange und Scharlachroth. Seine Anwendung erfordert aber insoferne Vorsicht, als es auf farbigem Grund leicht in der Complementärfarbe desselben erscheint und z. B. auf Carminroth intensiv grün wirkt.

Von den Paaren der Complementärfarben sind am meisten Ultramarin mit Gelb und Cyanblau mit Orange im Gebrauch, besonders in Glasfenstern und Seidenstoffen, nächstdem Violett und Gelb, in welchen Fällen letzteres zwar ohne Nachtheil nach Roth hin, sehr selten aber nach der grünen Seite hin, ohne eine unerfreuliche Wirkung zu äußern überschritten werden kann, welche Thatsache noch einer genügenden Erklärung harrt.

Am Wenigsten im praktischen Gebrauch, wenigstens ohne Zusatz anderer Farben sind die blaugrünen und grünen Töne mit ihren Complementärfarben, weil hier das Schreiende am störendsten hervortritt, was entweder durch den Gebrauch blasser Töne vermieden wird, oder aber dadurch, daß man einen der Töne viel dunkler hält.

Was nun die schlechten Combinationen betrifft, so sind solche in der Regel entweder zu grell und hart, oder eine Farbe schädigt die andere. Ersterer Fall kommt auffallender Weise nicht selten bei Complementärfarben vor, z. B. bei Spangrün und Carmoisin ꝛc.

Es üben übrigens auch manche Farben eine grelle Wirkung nebeneinander gebracht aus, ohne daß solche gerade Complementärfarben wären. So machen sich Zinnober und lichtes Chromgelb neben einander greller, als das dem ersteren complementäre Blaugrün oder das dem letzteren comple=

mentäre Blau. Wo Gelb neben Roth tritt, empfiehlt es sich daher ersteres hell, nicht intensiv zu halten.

Eine Combination ist in zweiter Linie mangelhaft, sobald in ihr zu viele von den verschiedenen Farben fehlen, welche zusammen Weiß bilden. Man könnte hieraus schließen, daß die Combination desto schlechter sei, je näher sich zwei Farben im Farbenkreise stehen, allein diese Folgerung läßt im Stich, da Combinationen von gleichem Abstand im Kreise sich ganz verschieden verhalten. Thatsache scheint aber, daß der Mangel da am stärksten auftritt, wo Roth nicht vertreten ist, wie wir z. B. bei Ultramarin und Grün den Mangel stärker empfinden als bei deren Complementärfarben Blaugrün und Gelb. Mangelhafte Combinationen können nun zwar durch eine auf mechanische Weise leicht zu ermittelnde Farbe ergänzt oder vervollständigt werden, allein die durch Rechnung gefundene Farbe ist gerade nicht immer die passendste und es ist daher weniger Werth darauf zu legen, daß die Verbindung genau vervollständigt werde, als daß vielmehr die gesuchte Farbe sich mit einer der ursprünglichen zu einem guten Intervall verbinde. Soll z. B. die Combination von Ultramarin mit Grün verbessert werden, so können dazu alle zwischen Goldgelb (durch Roth) und Purpurviolett liegenden Töne genommen werden; die Vervollständigung kann auch durch zwei Farben bewirkt werden, so daß die neuen mit den ursprünglichen mehr oder weniger vollständige Verbindungen bilden.

Die schädlichen Contraste kommen nur bei den mangelhafteren Verbindungen vor, so bei Mennig und Carmoisin, Blau und Violett 2c., indem hier, wie bereits oben erwähnt,

stets durch die eine Farbe ein die andere schädigender Contrast hervorgerufen wird. Man kann der geschädigten Farbe aber dadurch aufhelfen, daß man die Farbe, durch welche sie beeinträchtigt wird, verdunkelt, oder im Raume beschränkt oder aber dadurch, daß man sie mit einer günstigeren Farbe in Berührung bringt.

Die Farben besitzen noch die Eigenschaft sich gegenseitig zu verdrängen und sogar aufzureiben, was sich zunächst in der quantitativen Wirkung zeigt, wo die größere Masse die kleinere herabdrückt oder umwandelt. Liegen mehrere ungleich große Partien ähnlicher Töne unmittelbar neben einander, so scheinen die kleineren Flächen sich im Ton den größeren zu nähern, so daß der Unterschied in der Farbe häufig nur schwer sichtbar bleibt. Trennt man aber die Töne mittelst schmaler hellerer oder dunklerer weißer oder schwarzer Streifen &c., so erhält jeder Ton sofort seine ursprüngliche Stärke wieder.

Praktischer Theil.

I. Bemerkungen über Licht und verschiedene Manipulationen.

1. Licht.

Beim Malen ist ein gleichmäßiges und von Reflexen freies Licht wünschenswerth. Ein Zimmer mit nach Norden gerichteten Fenstern dürfte sich am meisten empfehlen, weil ein solches, bei uns wenigstens, das gleichmäßigste Licht hat. Steht aber ein derartiges Zimmer nicht zu Gebot, so vermeide man unter allen Umständen, unter Einwirkung direkter Sonnenstrahlen zu arbeiten, da unter dem Einfluß derselben das Auge irre geführt wird und dann in der Regel die Schatten viel zu tief und zu stark eingesetzt werden. Ein unter solchen Umständen zu Stande gekommenes Gemälde macht in normaler, gemäßigter Beleuchtung in der Regel einen ungemein rohen und grellen Effekt. Wenn irgend thunlich, sehe man darauf, daß das Licht von der linken Seite kommt.

2. Aufspannen.

Man spanne stets das Papier auf ein Reißbrett auf und zwar so, daß die obere Seite des Papieres die Malfläche bildet. Da in dieser Beziehung häufig Fehler begangen werden und die untere Seite in der Regel defekte Stellen hat, welche erst während des Malens und dann mitunter in sehr störender Weise zu Tage treten, so bemerke ich, daß die obere Seite diejenige ist, auf welcher, gegen das Licht gehalten, der Name des Fabrikanten oder das Wasserzeichen in der richtigen, d. h. zum Lesen tauglichen Stellung erscheint. Man biegt alsdann die Ränder nach oben etwa einen Centimeter breit um, näßt die untere Seite mittelst eines Schwammes tüchtig durch, bringt es dann in die gehörige Lage, bepinselt den umgebogenen Rand mit einer gesättigten Lösung von arabischem Gummi und drückt dann solchen an das Brett an, worauf man es zum Trocknen an einen nicht direkter Ofenhitze ausgesetzten Ort stellt. Nach dem Trocknen wird das Papier um so glatter aufliegen, je mehr es durchnäßt gewesen ist; jedoch hüte man sich, die Oberfläche, bevor das Papier durchaus trocken ist, sei es nun mit einem Tuch, einem Schwamm, oder gar mit Gummi, zu reiben oder darauf zeichnen.

3. Behandlung der Lichter.

Lichter und hellere Gegenstände sind, wo es thunlich ist, am besten auszusparen. Da dies jedoch nicht immer ohne Schädigung der einheitlichen Behandlung des Colorits der

Umgebung geschehen kann, so müssen die Lichter in vielen Fällen ganz unbeachtet bleiben, übermalt und später erst, gegen Beendigung der Arbeit hin, hergestellt werden. Die nachträgliche Herstellung von Lichtern läßt sich auf dreierlei Weise erreichen und zwar: 1) durch Ausradiren, 2) durch Auswaschen mit Wasser und 3) durch Aufsetzen mittelst des Chinesischen Weiß.

1. Der Gebrauch des Radirmessers, welches scharf sein muß, empfiehlt sich besonders da, wo viele kleinere und glanzvolle Lichter verlangt werden, wie z. B. auf Baumstämmen mit rauher Rinde, beim Schaume von Wasserfällen oder dem Spritzen von Wellen, bei Vögeln vor dunkeln Wolken, für Grashalme 2c. Muß die radirte Stelle, was in der Regel der Fall ist, nachträglich noch mit einem leichten Ton übergangen werden, so reibe man zuvor mit reinem Gummi — nicht mit Radirgummi leicht darüber weg, glätte alsdann mit dem Elfenbeinstiele des Messers oder mit einem Falzbein, worauf das Papier die Farbe so gut annimmt, als sei die Fläche nicht verletzt worden.

2. Eine andere in vielen Fällen noch empfehlenswerthere Manier besteht darin, daß man die Stelle oder den Strich, welchen man von der Farbe befreien will, mit reinem Wasser und nicht zu gefülltem Pinsel übergeht (Stellen, welche ihre Farbe behalten sollen, dürfen nicht berührt werden), ein wenig wartet, bis die Feuchtigkeit beinahe aufgetrocknet ist und dann mit weichem Waschleder, oder Gummi, oder mit fest um den Zeigefinger gewickeltem, zartem Löschpapier scharf darüber wischt. Diese Prozedur erfordert indessen einige Uebung und

man thut wohl, sich erst an irgend welchen Farbenklecksen die erforderliche Geschicklichkeit anzueignen. Helle, kleinere Gegenstände der Ferne, Lichter auf Wasserflächen, sowie Grashalme ꝛc. im Vordergrunde lassen sich sehr täuschend auf diese Weise wiedergeben.

3. Eine dritte Manier besteht im entsprechenden Auftrage von Chinesischem Weiß, welches mit einem spitzen Pinsel in ziemlicher Consistenz und mit entschiedenem Strich aufgetragen werden muß. Dieses Verfahren ist besonders da zu empfehlen, wo auf dunklerem Grunde farbige Gegenstände aufgemalt werden sollen. Angenommen, im Vordergrund sei ein Flußufer mit üppiger Vegetation und gelben, sich von dem dunklerem Grunde abhebenden Irisblumen darzustellen, so würde das Aussparen der Irisblüthen einerseits sehr zeitraubend sein, andererseits aber der breiten Behandlung der grünen Blätterbüsche entschieden Eintrag thun. In solchem Falle würde man daher besser diese Blüthen erst bei Beendigung des Bildes mit Weiß aufsetzen und dieselben nach dem Trocknen mit Indian Yellow oder Cadmium koloriren, womit eine naturgetreue Wiedergabe erzielt würde. Nicht zu empfehlen wäre aber, wenn man Gelb und Weiß zusammen mischen und die Blüthen in *einem* Auftrag geben wollte, was eine weit weniger glanzvolle Wirkung zur Folge haben würde. Dasselbe Verfahren empfiehlt sich auch, wo nach Vollendung eines Bildes einige kleine Figürchen als Staffage aufgesetzt werden sollen, deren Aussparen ebenfalls in den meisten Fällen sehr hinderlich sein würde. Hier wird die ganze Figur mit Chinese White dick aufgesetzt und

nach dem Trocknen wie jede andere weiße Fläche gemalt, mit dem Unterschiede jedoch, daß hier eine entschiedene Pinselführung nothwendig ist, damit nicht durch zu vieles Stricheln und Uebergehen der weiße Grund aufgearbeitet werde, was dann nichts weniger als erfreulich wirken würde.

Welche von diesen drei Verfahrungsweisen man in einem gegebenen Falle anwende, hängt einerseits von der Natur des Gegenstandes, andererseits aber auch von dem Geschmack und der Geschicklichkeit des Darstellers ab. Es ist jedoch stets im Auge zu behalten, daß man Lichter und hellere Stellen größerer Dimensionen besser ausspart, wo nicht erhebliche Hindernisse im Wege stehen. Würde z. B. das Gemälde einen dunkelgrünlichen See darstellen und im Vordergrunde befänden sich in Abständen einige hohe Bäume, deren Stämme vertikale, helle Streifen über den See bildeten, so würde das Aussparen dieser Stämme die nothwendige, gleichmäßige Behandlung der Wasserfläche fast unmöglich machen. Man würde daher die Stämme unbeachtet lassen, solche mit allen Wassertönen übergehen und erst nach Fertigstellung der Wasserfläche dieselben nach dem unter 2) angegebenen Verfahren herauswischen, dann mit den nothwendigen Tönen übermalen und fertig modelliren. Dasselbe Verfahren wendet man auch an, wo es gilt, zu dunkel aufgetragene Töne aufzuhellen, wobei man in der Regel nur nöthig hat, die betreffende Stelle mehrmals mit reinem Wasser zu übergehen und solches dann mit Löschpapier aufzutrocknen, worauf der Ton nach dem Trocknen heller geworden sein wird. Sollte dies jedoch nicht genügt haben, so wiederhole man diese Procedur und reibe nach dem

Auftrocknen mit Löschpapier die Stelle sanft mit etwas Brodkrume, doch nicht von zu frischem Brod.

Im Allgemeinen dürfte das Verfahren des Auswaschens noch am meisten zu empfehlen sein und zwar vorzüglich aus dem Grunde, weil an Lichtern, welche durch das Radirmesser oder mit Weiß hergestellt worden sind, häufig nicht mehr viel zu ändern ist, ohne daß unerwünschte Wirkungen hervorgerufen werden. Immerhin sei der Lernende nicht ängstlich, da man Aengstlichkeit dem Bilde sofort ansieht und ein keckes Licht, selbst wenn es nicht ganz korrekt ausgefallen sein sollte, immer noch besser aussieht, als ein ganz korrektes, welches die Aengstlichkeit, unter welcher es zu Stande gekommen ist, zur Schau trägt. Weiter ist noch zu beherzigen, daß man, welches Verfahren man auch anwende, nie mit dem Einsetzen von Lichtern beginne, bevor das Papier absolut trocken geworden ist, indem das Bild andernfalls erheblich beschädigt würde.

Viele Lichteffekte, und nicht selten gerade die wirkungsvollsten, sind indessen ganz zufällige Resultate, denn sehr häufig laufen die nassen Töne in ganz unerwarteter Weise in einander und liefern Effekte, welche vielleicht die beste Absicht des Malers nicht wohl in der erhaltenen Weise erreicht hätte. Es kommt dies besonders häufig beim Malen nach der Natur vor und zwar in Folge der Schnelligkeit, mit welcher man zu arbeiten alsdann in der Regel gezwungen ist. Aus solchen Zufälligkeiten Vortheil zu ziehen erfordert aber schon einen gewissen Grad von Geschicklichkeit und Uebung wie nicht minder Geschmack und etwas Phantasie.

Lichtstrahlen, wie sie nicht selten aus Oeffnungen zwischen Wolken dem Auge erscheinen, lassen sich sehr vortheilhaft auf folgende Weise darstellen. Man nimmt ein Stück starkes Papier mit gerade geschnittenem Rand und legt es in der Richtung, welche die darzustellenden Strahlen verfolgen, auf den Himmel. Hierauf übergeht man den Theil der Luft längs des Papierstreifens mit einem breiten, flachen Pinsel und reinem Wasser oder auch mit einem zarten Schwämmchen und trocknet mit Löschpapier auf, was den gewünschten Effekt sehr naturgetreu wiedergibt.

4. Unfälle beim Malen.

Es kann vorkommen, daß man aus Unvorsichtigkeit einen mit Farbe gefüllten Pinsel, oder ein Stück Farbe auf einen Theil des Bildes fallen läßt, wo die betreffende Farbe durchaus schädlich wirken würde. In solchem Falle nehme man sofort die Farbe mit nassem Schwämmchen und ohne viel zu wischen auf, da, wenn dieselbe Zeit gehabt hat in das Papier einzudringen, das Entfernen derselben eine sehr zeitraubende, mühsame Arbeit ist, welche unter Umständen ganz vergeblich sein kann.

Tintenflecke und Tusche sind sehr schwierig zu entfernen. Man läßt solche am besten trocknen, radirt sie dann weg und tüpfelt die Stelle mit spitzem Pinsel und dem geeigneten Ton vorsichtig aus.

Ist ein bedeutenderer und nicht mehr gut zu bewältigender Unfall vorgekommen, so fängt man von Neuem an. Sollte er jedoch im Vordergrunde eines umfangreicheren, zum großen

Theile fertigen Bildes sein, an welches man viel Mühe und Fleiß verwendet hat, so läßt sich hier und da der Himmel und die Ferne, nach Umständen auch der Mittelgrund noch retten. Je nach der Art des Vordergrundes schneidet man alsdann die verschiedenen Gegenstände desselben vorsichtig heraus, bis das Bild getrennt ist. (Bei Seestücken ꝛc. schneidet man am besten die Horizontlinie durch.) Man wendet hierauf das Papier um und schabt mit scharfem Messer die Schnittgrenze möglichst dünn. Alsdann spannt man einen neuen Bogen auf, bestreicht solchen bis zu den Grenzen des aufzuheftenden Blattes mit Gummi, befeuchtet die Rückseite des aufzuklebenden Theiles mehrmals mit dem Schwamm, trocknet mit Löschpapier ab und bringt das zu rettende Theil dann auf den aufgespannten Bogen. Wird dies sorgfältig ausgeführt, so ist diese Reparatur schwer zu sehen und malt man alsdann einen neuen Vordergrund. Wo sich erforderliche Aenderungen in kleinerem Maßstabe ausführen lassen, bedient man sich am zweckmäßigsten eines um den Zeigefinger gewickelten Stückes nassen Waschleders, welche Methode bei kleineren Flächen dem Abwaschen mittelst des Schwammes entschieden vorzuziehen ist. Der Effekt von Sand auf Wegen und an Ufern läßt sich auf dieselbe Weise auf körnigem Papier sehr täuschend nachahmen, indem man so die Farbe von den Erhöhungen des Papieres sanft abwischt.

Wo hingegen große Flächen, wie z. B. in der Luft, geändert werden sollen, da ist der Schwamm am Platze, welchen man mit reinem Wasser füllt, die betreffende Fläche damit geradezu abwascht und dann ruhig trocknen läßt.

Ist ein Gegenstand durch häufiges Uebermalen trüb und schmutzig im Ton geworden, so überdeckt man denselben, sofern er nicht allzu groß ist, mit Chinese White und malt, sobald dieser Auftrag getrocknet ist, die geeigneten Töne darüber, was alsdann so frisch wirkt, als habe man auf das weiße Papier gemalt. Bei größeren Gegenständen jedoch empfiehlt sich dieses Verfahren nicht und trage man in solchen Fällen den entsprechenden Ton mit Chinese White gemischt auf, was ebenfalls frisch wirkt.

5. Pinselführung.

Die Art und Weise, wie man den Pinsel zu handhaben versteht, ist von großer Wichtigkeit, da von einer sicheren, leichten Pinselführung, besonders bei Behandlung des Details, häufig zum großen Theil die Wirkung eines Gemäldes abhängig ist. Im Allgemeinen lege man die Hand leicht auf, ohne jedoch die freie Bewegung des Handgelenkes und der den Pinsel führenden Finger zu beeinträchtigen. Die ersten Töne lege man stets kühn und mit einem Strich dem Umrisse entlang an, nicht mit ängstlichem Vor- und Rückwärtsschleppen des Pinsels. Es muß auch schon hier auf die Wichtigkeit der korrekten Zeichnung hingewiesen werden, indem Mangel an Bestimmtheit in der Anlage der Töne in den meisten Fällen aus der mangelhaften Zeichnung der Umrisse resultirt. Zu einer wirksamen Pinselführung, besonders bei Behandlung größerer Laubmassen, sowie in der Bedeckung größerer Flächen mit gleichmäßigem Ton, was in nicht ganz geringen Dimensionen bei erster Anlage häufig nothwendig

ist, gehört ein gewisses Maß von Schnelligkeit und Gewandtheit, und diese zu erlangen erfordert Uebung. Der Anfänger beherzige jedoch, daß diese mechanischen Schwierigkeiten bei Aufmerksamkeit und Fleiß sehr schnell zu überwinden sind. Bei erster Anlage von Tönen sehe man auch besonders darauf, eine genügende Portion Farbe angerieben zu haben, damit dieselbe nicht schon während der Arbeit aufgebraucht wird, man den Pinsel stets füllen kann und die Farbe leicht fließt, denn hierauf beruht die Reinheit der Töne. Man vermeide jedoch andrerseits den Pinsel mit Farbe zu überfüllen, damit nicht Flecken entstehen. Farbe, welche nicht flüssig ist, dringt nicht in das Papier ein, indessen verwässere man nicht zu sehr, sondern verdünne nur so weit, als es die nothwendige Stärke des Tones erfordert, wobei man beachte, daß die Farben im Trocknen stets heller werden. Bei Behandlung von Detail ziehe man den gefüllten Pinsel vor der Anwendung etwas seitwärts über ein zu diesem Zwecke bereit zu haltendes Papier, damit man eine gute Spitze erhält.

Wichtig ist ferner noch, daß man den Pinsel stets in der Richtung der Formen führe, also daß man z. B. eine aus horizontalen Brettern bestehende Wand nicht etwa mit senkrechten Pinselstrichen anlege.

Der Anfänger mag vielleicht von seinen ersten Farbenaufträgen wenig befriedgt sein, denn gleichmäßiger Auftrag und Ton, sowie geschicktes Einhalten der Linien erfordern Uebung. Wiederholte Versuche werden jedoch erkennen lassen, daß die Technik bei einigem Fleiße weniger schwierig ist, als sie Manchem anfangs erscheinen mag.

Man werfe übrigens nie eine Skizze oder ein Bild weg, wie wenig befriedigend die Arbeit auch zur Zeit erscheinen möge, indem manches gar nicht so schlechte Werk auf diese Weise in momentaner übler Laune vernichtet wird, was sehr häufig in der Zeit der ersten Studien nach der Natur vorkommt. Ich habe dies vielfach an mir selbst erfahren und Skizzen, von welchen ich anfangs sehr wenig erbaut zu sein Ursache zu haben glaubte, wurden von Künstlern nicht selten als gelungen erachtet. Ist man einer Arbeit überdrüssig, indem man solche für mißrathen hält, so lege man sie auf längere Zeit aus den Augen. Betrachtet man sie dann später einmal wieder, so sieht man sie in den meisten Fällen mit anderen Augen an und findet nicht selten manches Schöne darin, was veranlaßt, daran weiter zu arbeiten und dieselbe einem erwünschten Ende zuzuführen. An Studien nach der Natur lasse man sich jedoch nicht beikommen, etwa zu Hause angekommen, noch etwas verbessern zu wollen.

6. Umrißzeichnung und erster Ton.

Nachdem das Papier aufgespannt worden, was ich beim Malen im Zimmer unbedingt empfehle, und nachdem es absolut trocken geworden ist, gilt es, das Darzustellende zu zeichnen. Die Zeichnung, welche sich lediglich auf Umrisse ohne Schatten beschränkt, ist hierbei von solcher Wichtigkeit, daß ich mich etwas umständlicher darüber zu verbreiten für nothwendig erachte, umsomehr, als Manche oberflächlich darüber hinwegeilen, in der Meinung, unter dem Malen würde sich alles finden und manches Undeutliche oder Unrichtige

ließe sich noch verbessern, was aber in vielen Fällen zu Enttäuschungen führt. Eine korrekte Zeichnung dagegen erspart vieles Unangenehme und läßt eine weit sicherere Pinselführung zu, wodurch die Töne hell und klar bleiben. Die Umrißlinien zeichne man leicht, aber doch immer so sorgfältig, daß unbestimmte, vage Deutungen vermieden werden, sofern solche der Gegenstand an und für sich nicht schon mit sich bringt. Wolken zeichne man als sehr veränderliche Gegenstände nur äußerst leicht oder noch besser gar nicht, sondern gebe sie erst mit dem Pinsel. Die Ferne, Gebirg rc. ist ebenfalls nur leicht und zart zu geben, aber doch korrekt und mit nicht zu geraden Strichen. Ferne Gegenstände zeichne man stets nur in der allgemeinen Form, ohne Detail, wie z. B. bei Gebirg die Silhouette genügt. Beim Zeichnen von Bäumen hat man sich ebenfalls bestimmter Umrißlinien zu enthalten und letztere sehr flüchtig zu geben, da die Ausladungen, wie überhaupt die äußeren Formen der Laubtheile eine eigenthümliche, durchaus freie, ungezwungene Pinselführung erfordern, welche sich, ohne das Gemälde zu schädigen, nicht an eine streng vorgeschriebene Linie binden läßt. Stämme und Aeste, soweit solche sichtbar, wie Gegenstände des Vordergrundes erfordern schon größere Berücksichtigung des Details. Besonders große Aufmerksamkeit bedingen aber architektonische Entwürfe, namentlich die Fenster, Thüren, Schornsteine, Giebel, sowie etwaige ornamentale Theile.

Stets vermeide man jedoch die Bleistiftstriche zu stark zu markiren; auch reibe man nicht allzuviel mit Gummi, da ein zu starker Gebrauch des letzteren die Textur des Papieres angreift.

Nachdem eine korrekte Zeichnung hergestellt ist, bereitet man in einem nicht zu flachen Porzellannäpfchen einen flüssigen blassen Ton von Yellow Ochre, welchem man etwas Brown Madder zusetzt. Von diesem Ton, welcher eine schwache Orangefarbe besitzen muß, bereite man eine hinreichende Quantität, nehme dann einen breiten, flachen Pinsel und übergehe das ganze Bild mit diesem Ton. Das Brett bringe man in geneigte Lage, damit die Farbe nach unten zu fließen geneigt ist, halte den Pinsel stets gefüllt und führe solchen in leichten Strichen über die Fläche.

Das Bild erhält diesen Unterton aus dem Grunde, weil das weiße Papier in den hellsten Lichtern, besonders in denen der Luft, etwas roh wirkt. Es bleibt aber zu beachten, daß obiger Ton nur für helle Tagesbeleuchtung und sonnige Effekte geeignet ist, während bei Abendbildern oder düsteren Stimmungen Brown Madder vorherrschen muß. Statt der angegebenen Mischung lassen sich auch ebensogut Mars und Neutral Orange verwenden, welchem letzteren man für düstere Stimmung etwas Brown Madder zusetzt. Nachdem dieser Ton vollständig aufgetrocknet ist, ja nicht früher, übergeht man das Bild sanft mit flachem Pinsel und reinem Wasser, wodurch alle nicht in das Papier gedrungene Farbe entfernt wird. Man sehe darauf, daß dieser erste Ton sich vom weißen Papier nur schwach abhebe, außer bei Darstellung intensiv gefärbter Abendhimmel, wo er um mehrere Grade farbiger sein darf, da ein zu starker Orangeton bei normaler Beleuchtung das Blau der Luft vollständig zerstören würde. Häufigere Praxis wird indessen, wie überall so auch hier, der beste Lehrmeister sein.

Anmerkung. Beim Malen nach der Natur verliere man keine Zeit mit Untermalen, wo es nicht gerade wünschenswerth oder unbedingt nöthig erscheint, wie z. B. bei Abendhimmeln.

7. Farbenmischung.

„Es fällt mir so schwer die richtigen Farbentöne durch das Mischen heraus zu bekommen“ ist eine Klage, welche man von Anfängern im Malen häufig zu hören Gelegenheit hat und mir selbst ist sie nicht erspart worden. Da die Natur so unendliche Verschiedenheit in den Farbentönen bietet und jeder dieser Töne mehr oder weniger von den zu unserer Disposition stehenden Farben abweicht, — oder mit anderen Worten, da fast alles, was wir in der Natur sehen, gebrochene Töne zeigt, so ist die Klage in Bezug auf ihr Entstehen eine sehr verständliche. Wer sich gründliche Kenntniß der Farbenmischung verschaffen will, dem rathe ich folgenden Weg. Er ist etwas umständlich, aber er führt sicher zum Ziele. Man lege ein aus gut geleimtem Papier bestehendes Heft an und liniire solches in Quadraten von etwa 1 Centimeter. In dieses Heft trage man alle in den Kapiteln über das Colorit angegebenen Farbenmischungen in etwa nachstehender Weise ein:

1. Cobalt und Rose Madder □ □ □

Das erste Quadrat kolorire man mit einem Ton, worin die erste Farbe, also Cobalt, vorherrscht, in dem zweiten halte man die Quantität beider Farben gleich und im dritten sei die letztere Farbe im Ueberschuß und so fort. Dasselbe gilt

auch von den Mischungen aus drei Farben, z. B. Cobalt, Rose Madder und Yellow Ochre. Hier sei im ersten Quadrate ebenfalls die erste Farbe im Ueberschuß, im zweiten die Quantität aller gleich und im dritten die letztere Farbe vorherrschend. Zur genauen Kenntniß der mit Mischung von drei Farben zu erhaltenden Töne und zu einem vollständigen und klaren Einblick in die Natur der Mischungsverhältnisse gelangt der Anfänger jedoch besser auf folgendem Wege: Er fülle zehn Quadrate mit einer Mischung von drei Farben (1. 2. 3.) in folgenden Verhältnissen aus:

1. Quadrat die 3 Farben in gleichem Verhältniß,
2. „ 1 im Ueberschuß, 2 und 3 gleich unter sich,
3. „ 2 „ „ 1 „ 3 „ „ „
4. „ 3 „ „ 1 „ 2 „ „ „
5. „ 1 „ „ 2 weniger, 3 noch weniger
6. „ 1 „ „ 3 „ 2 „ „
7. „ 2 „ „ 1 „ 3 „ „
8. „ 2 „ „ 3 „ 1 „ „
9. „ 3 „ „ 1 „ 2 „ „
10. „ 3 „ „ 2 „ 1 „ „

Dabei ist zu beobachten, daß man die einzutragenden Töne nicht allzusehr verwässere; dieselben müssen zwar durchsichtig, aber immer noch ziemlich kräftig in der Farbe sein. Diese Arbeiten sind zwar etwas mühsam und ziemlich zeitraubend, aber für genaue Kenntniß der Mittel müssen solche als äußerst instruktiv bezeichnet werden und sind dieselben umsomehr zu empfehlen, als Gewöhnung an wenige konventionelle Töne für gewisse Zwecke, wie man es selbst in besseren Bildern

leider noch immer findet, der künstlerischen Darstellung wenig angemessen ist.

8. Lasuren.

Unter Lasiren versteht man das rasche Uebergehen eines eigentlich bereits fertigen größeren oder kleineren Theiles eines Bildes oder eines einzelnen Gegenstandes, um die Farbe desselben entweder zu erhöhen, in der Wirkung herabzustimmen, oder um dieselbe überhaupt im Ton zu verändern. Zu diesem Zwecke bedient man sich einer ziemlich flüssigen transparenten Farbe, welche in raschem Auftrag über die betreffende Stelle gelegt werden muß, damit die früheren Töne nicht gestört werden. Der Pinsel darf hiebei aber nicht mit Farbe überladen sein. Die Wirkung, welche durch diese Lasuren erreicht wird, ist in den meisten Fällen eine wesentlich andere, als diejenige, welche durch das Mischen der betreffenden Farben erreicht werden würde. So liefert z. B. Indian Red mit Rose Madder gemischt einen wesentlich anderen Ton als wenn ein Auftrag ersterer Farbe später mit letzterer lasirt wird.

Zu Lasuren eignen sich vorzugsweise die leichten durchsichtigen Farben, wie Gummigutt, Indischgelb, Light Red, die Krappfarben 2c., doch können selbst schwere Farben und Deckfarben, wie Chromoxyd, Lemon Yellow, Indian Red, Cadmium bei genügender Verdünnung und gewandter Behandlung zu Lasuren verwendet werden. Häufige Anwendung findet die Mischung von Gamboge mit Rose Madder, welche allen Tönen als Lasur einen leuchtenden Charakter ertheilt.

II. Das Colorit.

In den nachfolgenden Kapiteln werde ich zu Anfang eines jeden eine Tabelle der für den betreffenden Gegenstand dienlichen Farben und Mischungen geben. Der Kenner wird keinen brauchbaren Ton vermissen, eher vielleicht zu große Ausführlichkeit finden. Ich bin aber absichtlich in Betreff der Angabe der Mischungen so ausführlich wie möglich gewesen, um dem strebsamen Dilettanten nichts vorzuenthalten. Wenn auch die Wenigsten alle von mir angegebenen Töne durcharbeiten werden, vielmehr der Eine sich mehr diese, der Andere sich mehr jene Reihe von Tönen in der Praxis aneignen wird, so kam es mir doch hauptsächlich darauf an, zu zeigen, unter welchen Umständen und in welchen Combinationen jede Farbe der Verwendung fähig ist. Nur mit vollständiger Kenntniß und Beherrschung des zu Gebote stehenden Materials ist es möglich, ein guter Colorist zu werden und bei Angabe nur der hauptsächlichsten Farbentöne wäre ich Gefahr gelaufen, den Weg zu dem verwerflichen conventionellen Colorit zu bahnen, welches leider, besonders bei Dilettanten, noch allzuhäufig angetroffen wird. Nach Angabe der zu verwendenden Farbencombinationen werde ich dann in Fällen, wo es nothwendig erscheint, ganz besonders bei der Luft, das praktische Verfahren so eingehend, als es das geschriebene Wort zuläßt, erläutern,

muß aber darauf aufmerksam machen, daß ich mit Angabe der Farben bei diesen technischen Anweisungen über Behandlung von Luft und Wolken keine Normal-Rezepte zu geben beabsichtige, welche in allen Fällen anzuwenden seien, vielmehr wollte ich mit diesen Darstellungen nur irgend welche Mittel zum Zwecke und ihre Anwendung ausführlicher erörtern.

Beim Mischen combinirter Töne mache man es zur Regel, mit der vorherrschenden Farbe zu beginnen und in geringer Menge die übrigen nach und nach, bis zur Erreichung des beabsichtigten Tones beizumischen. Die vorzugsweise brauchbaren Töne sind **fett** gedruckt.

A. Luft und Wolken.

1. Colorit.

Für Tageshimmel.

Cobalt allein oder mit **Rose Madder** — mit Light Red, — mit Indian Red, — mit wenig Purple Madder, — mit wenig Indigo und Rose Madder.

Statt des Cobalt kann auch bei sehr klarer Luft French Blue genommen werden, doch wird Cobalt in den meisten Fällen besser entsprechen. French Blue paßt im Allgemeinen mehr für südliche Himmel.

Ultramarin Ash.

Obigen Tönen sehr wenig Permanent Chinese White zugesetzt gibt mehr Tiefe.

Sehr zarte luftige Töne liefern:

Cobalt, Rose Madder und Naples Yellow, eine besonders für neblige Effekte und schwüle Atmosphäre unersetzliche Combination.

Cobalt, Rose Madder und Aureolin.

In der Dämmerung kommen für die oberen Theile der Luft in Betracht:

Cobalt mit Indigo.

Indigo mit Rose Madder — mit Purple Madder — oder mit Indian Red.

Indigo, Cobalt und wenig Purple Madder oder Indian Red.

Für mondhelle Nächte passen:

Indigo, Schwarz und French Blue oder Vandyke Brown.

Indigo mit French Blue lasirt.

Für die Wolken in Mondscheinlandschaften eignen sich vorzugsweise: Lamp Black mit French Blue, dann Sepia, Brown Madder und Indigo. Der Mond selbst ist in blassem Gamboge, und, wenn nahe dem Horizont, im unteren Theile in Light Red zu halten.

Für einfarbige, graue Lüfte eignen sich außer den weiter unten für Wolken angegebenen Tönen besonders:

Cobalt (oder Indigo) mit Sepia und Brown Madder.

(Für Wolken in solcher Luft: Sepia, Brown Madder und Indigo — etwas schattirt mit Brown Madder und Cobalt.)

Für Sonnenaufgang wie Sonnenuntergang kommen in den verschiedenen Theilen der Luft in Anwendung:

Cobalt mit Indigo — mit Rose Madder — mit Purple Madder — mit Vermilion und Yellow Ochre.

Yellow Ochre allein oder mit Light Red — mit Indian Red — mit Rose Madder — oder mit wenig Indian Yellow.

Cadmium mit Indian Red oder mit Rose Madder.

Indian Yellow allein oder mit Yellow Ochre, — Roman Ochre, — Rose Madder, — Raw Umber, — Burnt Sienna, — Burnt Umber, — Vandyke Brown, — oder Brown Madder.

Gamboge allein oder mit Yellow Ochre, — Rose Madder — oder mit Burnt Sienna.

Rose Madder allein oder mit Indian Red — oder mit Purple Madder.

Naples Yellow mit Rose Madder.

Purple Madder.

Mars Orange.

Töne für Wolken.

Allgemeine Töne bei schönem Wetter.

Cobalt, Rose Madder und **Yellow Ochre.** Herrliche, silbergraue Töne. Je nach den Mischungsverhältnissen

1. 3. 2. — 2. 3. 1. — 2. 1. 3. — 3. 2. 1. liefern diese drei Farben die verschiedensten brauchbaren Nüancen.

Cobalt mit **Light Red** (auch 2. 1. — oder French Blue statt Cobalt) zarte, luftig wirkende Töne.

Cobalt und **Rose Madder** oder **Brown Madder** (auch für Schatten.)

Cobalt und Vermilion.

Lamp Black, Light Red und Cobalt.

French Blue, Lake und Burnt Sienna (auch 2. 3. 1. — 1. 3. 2. — 3. 1. 2.) weniger zu empfehlen.

Brown Madder, Yellow Ochre und Cobalt für Mitteltöne.

Light Red, Cobalt und Brown Madder, auch für Schatten.

Töne für Wolken, deren Ton in's Purpurne fällt.

Light Red, Rose Madder und **Cobalt** liefert einen unermeßlichen Reichthum von Tönen.

Indian Red und Cobalt.

Brown Madder und Cobalt.

Purple Madder, Yellow Ochre und Cobalt.

Lamp Black mit Rose Madder oder mit Brown Madder.

Für Töne von beträchtlicher Kraft ist French Blue anstatt des Cobalt zu verwenden, wenigstens stets in den letzten Aufträgen.

Töne für Regenwolken, wie überhaupt für dunkeltönige Wolken, auch für Wolken in der Dämmerung und außer dem Bereich der

Sonne. — Siehe auch unter den Tönen für Gewitterwolken.

Indigo mit **Light Red** oder **Indian Red.** Sehr nützliche Combinationen.

Indigo mit Brown Madder — oder mit Lake und Sepia.

Indigo, Indian Red und Yellow Ochre.

Indigo, Indian Red und Rose Madder.

Töne für Wolken von kaltem Grau.

Cobalt (oder French Blue) und Schwarz.

French Blue, Lamp Black und **Rose Madder**. Zart.

French Blue, Blue Black und Light Red.

French Blue, Sepia und wenig Purple Madder.

Ultramarin Ash und Lamp Black. Sehr zart.

Töne für Gewitterwolken und stürmische Luft.

French Blue und **Lamp Black.**

French Blue, Lamp Black und **Light Red,** noch drohender.

Schwarz und Light Red, sehr trüber, schmutziger Ton; auch für dunkle Stellen der Wolken passend.

Indigo mit **Indian Red** oder Brown Madder.

Indigo mit Blue Black für schwere Güsse herabschüttende Wolken.

Indigo mit Indian Red und Yellow Ochre — mit Lamp Black und Lake — mit Burnt Sienna und Lake.

Töne für Gewölk des Abend- und Morgen-himmels.

a. Für goldglänzende Wolken.

Cadmium.

Indian Yellow allein oder mit Rose Madder.

Yellow Ochre allein oder mit Rose Madder — oder mit Cadmium.

Gamboge allein oder mit Yellow Ochre.

b. Für orangetönige Wolken.

Yellow Ochre und Indian Red.

Cadmium mit Indian Red oder mit Rose Madder.

Indian Yellow mit Rose Madder oder Light Red.

Mars Orange.

Gamboge mit Burnt Sienna oder mit Rose Madder, letztere Combination zu Lasuren.

c. Wolken in Scharlachtönen.

Hier kommen die oben aufgeführten Combinationen in Betracht, jedoch mit dem Unterschiede, daß Roth vorherrschen muß, dann Lasuren von Gamboge mit Rose Madder.

d. Wolken in Carmoisintönen.

Indian Red lasirt mit Rose Madder.

Light Red und Rose Madder. Glühender Ton.

Rose Madder mit wenig Purple Madder oder Lake verstärkt.

Rose Madder mit Vermilion.

e. Purpurfarbige Wolken.

Yellow Ochre, Indian Red und Cobalt.
Indian Red, Rose Madder und Cobalt.
Purple Madder und Cobalt.
Purple Madder, Cobalt, Indian Red und Lake.
Für tiefe Töne nehme man statt Cobalt French Blue.

f. Schieferfarbiges Gewölk.

Indigo, Cobalt und Brown Madder.
Cobalt, Sepia und Brown Madder.
Lamp Black, Indigo und Indian Red.
Lamp Black, Purple Madder und Cobalt.

g. Wolken von kalten, neutralen, grünlichen Tönen.

(Bei größter Entfernung von der Sonne.)

Cobalt mit Burnt Umber oder mit Vandyke Brown.
Indigo, Cobalt, Yellow Ochre und Rose Madder.

Der Lernende mache sich nach und nach mit sämmtlichen oben aufgeführten Combinationen praktisch bekannt, damit er gegebenen Falles nicht erst lange zu suchen braucht oder gar den gewünschten Ton nicht darzustellen vermag.

2. Technik der Anlage der Lüfte.

Die feine, naturwahre Darstellung der Luft in ihren verschiedenen Stimmungen — besonders wenn sie an Farbentönen, Dunstschichten und Wolken reich ist — oder sobald

sie, wie bei Darstellungen von Seestücken, Wiesengründen oder flachen Gegenden, den größten Theil des Bildes einnimmt — gehört zu den größten Schwierigkeiten der Aquarelltechnik, bildet aber zugleich einen ihrer hervorragendsten Reize. Wo dagegen die Luft nur einen kleinen Theil des Bildes einnimmt, ist sie von geringerer Wirkung und in den meisten Fällen auch von sehr leichter, mindestens einfacher Behandlung. Hauptsache ist Zartheit und Weichheit der Töne. — Man darf nicht die Farbe, sondern nur die Wirkung, die Luft sehen. Der Anfänger präge sich vorerst folgende allgemeine Bemerkungen ein:

1) Die Wolken zeichne man, sobald solche nicht allzu zahl- und formenreich sind, in der Regel nicht, da es bei solchen, in steter Veränderung begriffenen Dingen wie Wolken, auf ganz absolute Wiedergabe der Formen in allen Einzelheiten nicht ankommt. Ist man jedoch genöthigt zu zeichnen, so skizzire man nur ganz flüchtig, nur ganz im Allgemeinen und sehr leicht, damit die Bleistiftstriche nicht später durch die Farbe sich in unangenehmer Weise dem Auge bemerkbar machen. Bleistifte mittlerer Härte sind am geeignetsten.

2) Die nöthigen Farbentöne bereite man, sobald man im Zimmer arbeitet, in Porzellannäpfchen, in flüssigem Zustande und in ausreichender Quantität, damit während der Anlage keine Unterbrechung eintritt, was unbedingt zu vermeiden ist. Man beginne stets mit sehr hellen Tönen — ohne jedoch allzuviel zu wässern, da die Farben stets heller auftrocknen — und verstärke solche nach und nach, welche Behandlungsweise den Lufttönen ungemein zu Statten kommt.

3) Dasselbe Resultat läßt sich indessen auch erreichen, wenn man die ersten Farbenlagen etwas dunkler als nöthig hält, nach dem Trocknen mit breitem Pinsel die Luft mit reinem Wasser übergeht und dann die dunkleren Töne mit einem ganz weichen Schwämmchen vorsichtig wischt, wodurch die Töne erheblich gemildert werden. Ist nach dieser Operation das Bild wieder getrocknet, so werden nicht selten manche Stellen zu matt geworden sein, was durch Uebergehen mit leichten entsprechenden Tönen ausgeglichen wird. Die Wirkung wird dann ebenfalls eine zarte und luftige sein, jedoch ist dem Anfänger unbedingt das unter 2) angegebene Verfahren anzurathen.

4) Jeder aufgetragene Ton muß vollständig getrocknet sein, bevor ein anderer Ton darüber gelegt werden darf. Unaufmerksamkeit in dieser Beziehung oder Mißachtung dieser Regel kann zum gänzlichen Verderben eines vielleicht schon weit vorgeschrittenen Bildes führen.

5) Zur Erreichung des zarten Lufttons auf Luft- und Wasserflächen ist es nothwendig, daß nach jeder Farbenlage die Luft mit dem breiten Pinsel zart mit reinem Wasser übergangen wird, wodurch etwaige überschüssige Farbe und allenfallsige Härte weggenommen werden. Die übermäßige Feuchtigkeit wird sodann mittelst gelinden Aufdrückens einiger Lagen reinen Löschpapieres aufgesogen. Dieses Uebergehen mit Wasser muß übrigens auch bei ersten Anlagen vor Auftrag einer Farbe angewendet werden, da sich anderfalls an den Grenzen der Farbentöne harte Ränder bilden.

6) Mit den Tönen für die Luft übergehe man stets auch Ferne und Mittelgrund des Bildes, und sobald Wasser vorkommt, auch dieses. Daß letzteres in Betreff der Waschungen ebenso wie die Luft behandelt wird, wurde bereits angedeutet.

7) Man bringe bei Anlage der Luft ꝛc. das Brett in geneigte Lage, und beginne mit dem Auftrag der Töne Oben und in horizontalen Strichen. Der Pinsel muß stets von entsprechender Größe und gefüllt sein. Das richtige Maß ergibt sich nach den ersten Versuchen von selbst. Ist der erste Ton, etwa einer blauen Luft, nach dem Trocknen zu schwach in der Farbe, so übergeht man solchen mit einem zweiten schwachen Ton. Die Zahl der einzeln aufzutragenden Töne richtet sich überhaupt einerseits nach der Mannigfaltigkeit der Farbentöne, andererseits nach dem Grade der Vollendung, welchen man dem Bilde zu geben beabsichtigt. Einfache Vorwürfe erfordern häufig nur einen einzigen Auftrag; complizirte dagegen in der Regel eine große Zahl.

8) Man beginne nie mit dem Detail des Vorder- oder Mittelgrundes, bevor die Luft vollendet ist, da es, besonders in den zahlreichen Fällen, wo der Mittelgrund grüne oder grünliche Töne zeigt, nach Anlage der grünen Töne nicht mehr räthlich ist, dieselben zu stören. Kleinere Verstärkungen der Wolkenschatten oder des Blau können indessen später immer noch ohne Nachtheil ausgeführt werden, was sogar in den meisten Fällen bei Fertigstellung des Bildes noch nothwendig erscheint, während umfangreichere Aenderungen in der Luft in späteren Stadien der Arbeit nur in sehr seltenen Fällen ausführbar sind.

9) Die Wolken erfordern eine sehr aufmerksame, etwas abweichende Behandlung. Vor allen Dingen gilt es hier nicht formlos zu werden und bloße Flächen darzustellen, da Wolken eine, wenn auch feine, doch sehr bestimmte Modellirung erfordern. Die erste Anlage der Wolken sei eine breite, jeder folgende Auftrag aber beschränke sich auf kleineren Umfang. Auch enthalte der Pinsel nur wenig Farbe, damit keine Pfützen entstehen. Man bediene sich bei Modellirung der Wolken, d. h. bei dem Eingehen auf die Formen, nur der Spitze des Pinsels und zwar in Strichen von der Seite, womit eine sehr erfreuliche Wirkung erzielt wird. Man erhält auf diese Weise schwache, aber immerhin bestimmte, um nicht zu sagen scharfe Striche mit vielen Lichtern dazwischen, welche die Wirkungen von Wind veranschaulichen, wie sich überhaupt mit dieser Pinselführung alle eckigen Formen nach einiger Uebung sehr leicht wiedergeben lassen. Flach gehalten und von der Seite über die Fläche geschleppt oder absatzweise gezogen — nur darf der Pinsel nicht mit Farbe überladen sein — lassen sich besonders zerrissene Wölkchen mit großer Wahrheit darstellen und können solche auf keine andere Weise gleich wirkungsvoll erreicht werden.

10) Nachträglich erforderliche kleinere Lichter in Wolken werden am besten so dargestellt, daß man die Form derselben genau mit Wasser übergeht, dasselbe mit Löschpapier auftrocknet und die noch feuchte Stelle vorsichtig mit Gummi oder mit Brodkrumen reibt; mit ersterem, wo es sich um glanzvolle, — mit letzteren, wo es sich um schwächere Lichter handelt. Nach Bedürfniß werden die erhaltenen lichten Stellen

sodann mit einem geeigneten schwachen Tone lasirt. Leichte, helle Wölkchen können ebenfalls auf diese Weise dargestellt werden und mit Brod behandelt lassen sich auch größere oder kleinere zu dunkel gerathene Stellen leicht aufhellen. Scharfe Lichter wie auch schwächere lassen sich auch mit einem scharfen Radirmesser geben, jedoch erfordert dessen Anwendung Geschick und Vorsicht, damit man statt der Lichter keine Kratzer liefere. Auch hier wie überall in der Malerei darf man nur die Wirkung — das Licht — unmittelbar sehen, nicht aber darf das Mittel, wodurch es hervorgebracht worden ist, sich dem Beschauer sofort in aufdringlicher Weise zu erkennen geben.

11) Man arbeite in den Wolken stets nur mit schwachen, flüssigen Tönen und beobachte bei jedem Auftrag die Formen, da nur so die nothwendige Reinheit und Klarheit im Luftton zu erreichen sind. Sind die Wolken am oberen Rande sehr hell, so beginnt man mit reinem Wasser, welchem man nach und nach Farbe zusetzt.

12) Bei Gemälden von größerer Vollendung läßt sich eine sehr gute, luftige Wirkung erzielen, wenn man nach Vollendung der Luft solche mit den Fingerspitzen mit etwas käuflich zu erhaltendem „alcoholisirten Bimssteinpulver" sanft überreibt.

13) Der Anfänger merke ferner, daß bei klarem Himmel um Mittag die Luft vorherrschend blau ist, daß je weiter gegen Abend oder früher gegen Morgen, desto mehr rothe oder gelbe Töne auftreten, sowie, daß die über uns stehenden Wolken warme Schattentöne und kalte Lichter zeigen, welches

Verhältniß nach dem Horizonte hin langsam in das Gegentheil übergeht, indem hier die Schatten kalte und die Lichter warme Töne besitzen.

14) Man halte stets Löschpapier zum Abstreichen der überschüssigen Farbe im Pinsel zur Hand.

Da die vorstehend gegebenen praktischen Fingerzeige dem ersten Anfänger nicht nach allen Seiten hin genügen, so gebe ich nunmehr in Folgendem die specielle technische Behandlung gewisser Vorwürfe, um den Lernenden, soweit es durch genaue Beschreibung überhaupt zu ermöglichen ist, soviel als thunlich auf die richtige Technik zu leiten und ihn mit den Mitteln der Darstellung der verschiedensten Stimmungen der Luft vertrauter zu machen. Ich setze dabei voraus, daß er Stimmungen, wie die angedeuteten, welche sämmtlich zu den häufig wiederkehrenden gehören, entweder nach der Natur oder nach ähnlichen farbigen Vorlagen zu copiren sucht. Lüfte ohne Wolken lassen sich jedoch auch ohne weiteres Vorbild nach meinen Angaben herstellen. Nach Bewältigung der Technik aber male der Lernende fleißig Luftstimmungen der verschiedensten Art nach der Natur.

Bei Darstellung von Wolkenbildungen beobachte man im Allgemeinen Folgendes, indem Verstöße in dieser Beziehung sehr beleidigend wirken. Die über dem Horizont zunächst lagernden Wolken bilden stets wagrechte Streifen. Erheben sie sich bis zu einem Winkel von 10°, so erscheinen die obern Ränder sanft geschwungen, und buchten sich solche bis zu 20

bis 25° Höhe mehr und mehr aus, während der untere Rand noch immer mehr oder weniger horizontal bleibt. Dem Winkel von 45° sich nähernd wird die Gliederung, an welcher jetzt, wenn auch in geringerem Grade, die Unterseiten Theil nehmen, immer reicher und belebter.

Bei noch höher stehendem Gewölk endlich gehen die gerundeten Formen mehr und mehr ins Eckige und Zerrissene über.

I.

Heitere, blaue Luft ohne Gewölk.

Farbe: Cobalt.

Die Behandlung einer solchen Luft ist die leichteste. Man merke, daß das Blau im Zenith am stärksten ist und gegen den Horizont hin allmälig an Intensität abnimmt.

Man bereite einen hellen Ton von Cobalt und übergehe damit, oben anfangend, gleichmäßig von links nach rechts in horizontalen Strichen das Papier. Sobald dieser Auftrag ganz trocken ist, — ja nicht früher — drehe man das Brett um, beginne am Horizont mit reinem Wasser und setze bei jeder horizontalen Pinsellage vom blauen Tone zu, in welchen man, am Zenith angelangt, ganz übergegangen sein muß. Ist dieser zweite Auftrag trocken, so wiederhole man solchen, setze aber ganz wenig Chinese White zu, welches dem Ton größere Zartheit und Tiefe verleiht. — Sollte der erste oder zweite Ton ungleichmäßig aufgetragen sein, so übergehe man das Ganze mit breitem, flachem Pinsel und reinem Wasser; reicht diese Procedur nicht aus, so wende man ein zartes, nasses Schwämmchen von links nach rechts an und sehe dar=

auf, daß man keine Linien wische, sondern durch ganz sanftes Wischen einen gleichmäßigen Ton erhalte.

II.

Dieselbe Luft, aber in etwas farbigerer Stimmung.

Farben: Cobalt — Yellow Ochre — Rose Madder — Light Red und Rose Madder.

Man bereite einen hellen Ton von Cobalt, beginne damit am Zenith anfangend und setze bei jeder Pinsellage etwas Wasser zu, so daß der blaue Ton am Horizont nur ganz matt erscheint. (Man kann auch die Luft in I. auf letztere Weise darstellen.) Sobald dieser Auftrag trocken ist, bereitet man einen sehr hellen, und in einem zweiten Näpfchen einen etwas stärkeren Ton von Yellow Ochre, beginnt dann oben mit einer Lage reinen Wassers, setzt den hellen Ton ein und mischt mit jeder Pinsellage etwas vom dunkleren Ton zu bis zum Horizont. Sobald dieser zweite Auftrag ganz trocken ist, dreht man das Brett um und beginnt am Horizont mit einem hellen Ton von Light Red mit Rose Madder, welchen man nach der Mitte der Luft zart verlaufen läßt. Schließlich beginnt man am Zenith mit einem ganz leichten Ton von Rose Madder, welchen man durch beständigen Zusatz von Wasser nach unten ebenfalls zart verlaufen läßt. Waschungen mit Wasser vor jedem neuen Auftrag sind hier, wie überhaupt in sämmtlichen Beispielen über die Behandlung der Luft als selbstverständlich vorausgesetzt.

III.

Heller Himmel mit etwas dunkleren, strichweise über einander gelagerten Wolkenschichten von gleichem Ton.

Dieser Effekt ist in vier Aufträgen einer und derselben Mischung: **Cobalt** und **Rose Madder** zu erreichen.

Man bereite einen hellen Ton von Cobalt mit Rose Madder, trage ihn über die ganze Luft und lasse ihn nach unten zart verlaufen, so daß das untere Viertel der Luft kaum farbig erscheint. Sobald dieser Auftrag getrocknet, legt man mit demselben Ton die Wolken an, wobei man den Pinsel mit wenig Farbe gefüllt, von der Seite führt und sehe man darauf, daß der untere mehr oder weniger horizontale Rand der Wolkenlagen nicht mit Farbe überladen werde. Ist dieser Auftrag trocken, so verstärke man die centralen und unteren Theile dieser Wolken mit obigem Ton und zwar in schiefen Strichen, zwischen welchen stets der Pinsel vom Papier wegzunehmen ist. Ist dieser Auftrag getrocknet, so hilft man den Wolken in den dunkelsten Stellen noch etwas nach. — In den untersten Theil der Luft sind ebenfalls einige schwache Wölkchen mit Vortheil anzubringen.

IV.

Gießende Regenwolke vor hellem Gewölf mit hier und da durchscheinendem Blau.

Wolke: **Indigo** mit **Blue Black**. Himmel: **French Blue**.

Man befeuchte das Papier ziemlich stark, trockne aber nicht mit Löschpapier auf, sondern lege die Regenwolke, ehe die Nässe ganz verschwunden ist, mit obiger Mischung in nahezu vertikalen Strichen an, da durch den nassen Zustand des Papieres die Ränder der Wolke einen ungemein weichen, wässerigen Ton annehmen. Sollte sie indessen nach unten nicht ganz in die nöthige Form fallen, so helfe man, so lange das Papier noch naß ist, mit einem trockenen Pinsel nach unten nach. Zu gleicher Zeit setzt man in das Helle für das Blau einige kurze, horizontale Striche mit **French Blue** ein und übergeht eine der hellen Wolken mit ganz hellem Blau, in welches man, so lange es noch naß ist, einen tieferen Drucker derselben Farbe gibt, womit ebenfalls eine sehr wässerige Wirkung erzielt wird. Die übrigen hellen Lichter lasse man unberührt. Ist alles ganz trocken, so übergeht man die Regenwolke abermals in vertikaler Richtung mit der vorigen Mischung, aber mit mehr Rücksicht auf die Form in Bezug auf das Strömen nach unten, wobei man mit einem Pinsel ohne Farbe nachhilft. Man verstärkt dann hier und da das Blau etwas und nachdem dieser Auftrag trocken geworden, verstärke man noch die dunkelsten Stellen der Wolken.

V.

Blauer Himmel, zur Linken eine Wolke mit weißem Rand und wärmeren Schattentönen, nach der Mitte hin, welche mit zunehmender Tiefe kälter werden.

Luft: Cobalt. — Wolke: Cobalt mit Light Red.

Nachdem das Papier selbstverständlich genäßt und hierauf mit Löschpapier behandelt worden ist, übergeht man das Blau mit nicht zu vollem Pinsel mit Cobalt. Man gebe mit der Seite des Pinsels und der Seite der Spitze desselben die Grenze der Wolke scharf und entschieden, da die Brillianz und der Charakter des Lichts hiervon abhängig ist. Deßhalb halte man in solchen Fällen sich nicht zu ängstlich an die genaue Form der Wolke, sondern lasse dem Pinsel einen gewissen Grad von Freiheit, da es besser ist, eine nicht absolut genaue Form der Wolke zu geben, als Kraft und Schärfe zu opfern. Bei Darstellung von einzelnem Gewölk bei heiterer Luft beachte man überhaupt als allgemeine Regel niemals die Ränder der Wolken zu verwaschen, wenigstens nicht an den oberen Grenzen, da der zarte Effekt immerhin eine gewisse Entschiedenheit zeigen muß. Man hüte sich jedoch, nicht zu wenig Farbe im Pinsel zu führen. Das richtige Maß wird sich nach einigen Versuchen von selbst ergeben. — Ist dieser Auftrag trocken, so übergehe man mit Wasser &c. und setze dann in der Nähe der oberen Ränder der Wolke, welche mehr oder weniger breit bleiben können, einen hellen Ton von Light Red mit etwas Cobalt ein,

welchem man, nach den inneren Partien und den tiefsten Schatten hin, immer mehr Cobalt zusetzt. Nach dem Trocknen verstärkt man die Schatten mit Cobalt und Light Red und die tiefsten Stellen mit Cobalt allein.

Anmerkung. Bei heiterem Himmel mit vielen kleinen, weißen Wölkchen, was bei windigem Wetter nicht selten beobachtet wird, gebe man das Blau zwischen den Wölkchen mit nicht zu vollem Pinsel, mehr druckweise und mit Strichen von der Seite abwechselnd, was sehr natürlich wirkt. Bei derartigem Gewölk vermeide man ganz besonders gerundete Formen. Gewölk dieser Art zeigt häufig nach der Mitte hin einen kalten grauen Ton, welcher mit Cobalt, Rose Madder und Yellow Ochre sehr getreu wiedergegeben wird. Die Herstellung des entsprechenden grauen Tones erfordert indessen einige Uebung, da er bei nicht richtigem Mischungsverhältniß in's Röthliche oder Grünliche fällt. Der Anfänger nehme Cobalt, setze ein wenig Rose Madder zu, bis der Ton in's Violette neigt und mische jetzt wenig Yellow Ochre zu, wodurch ein feines Silbergrau entsteht. Feinheit in diesem Ton kann nur durch Aufmerksamkeit und ein geübtes Auge hervorgebracht werden.

VI.

Dunkle, rasch ziehende Gewitterwolke nach unten in röthlichen Tönen und mit einzelnen vom Winde getriebenen, abgerissenen Fetzen auf hellerem Grunde, (etwa wie unter IV.)

Wolken: Indigo und Indian Red. Luft: Cobalt.

Man befeuchte das Papier und ehe die Nässe verdampft ist, übergehe man dasselbe, mit Ausnahme der hellen Lichter, mit einem Ton von Indigo und Indian Red und setze zu gleicher Zeit in die helleren Stellen der Luft für das durchscheinende Blau etwas Cobalt ein. Nachdem dies getrocknet, übergeht man die Wolke abermals mit obigem Ton, setzt aber nach dem unteren Rande hin mehr Indian Red zu, so daß man fast ganz in Letzteres übergeht. Man hüte sich indessen vor einem Uebermaß, denn Indian Red ist eine starke Farbe. Beim dritten Auftrag verstärkt man den Ton der Wolke nochmals und zwar mit schiefen Strichen von Unten links nach Oben rechts, um die Windrichtung zu erhalten. Den unteren Rand halte man recht zerrissen, wozu eine rasche Hand und ein nicht zu voller Pinsel erforderlich ist. Alle runden Formen sind zu meiden, da durch solche der Eindruck des Windes verloren ginge. Hierauf setzt man obiger Mischung etwas Cobalt zu und setzt damit einige Schatten in das hellere Gewölk ein. Haben sich durch Anwendung zu flüssiger Töne oder eines zu vollen Pinsels harte Linien gebildet, so kann man solche durch Waschungen mit Wasser wieder entfernen, wodurch zugleich alle etwaigen sonstigen Härten vermieden werden.

Darstellungen dieser Art sind nicht leicht und erfordern öftere Uebung, um erfreuliche Wirkungen zu liefern.

Ich gehe nunmehr zu Lüften mit beträchtlicherer Farbenstimmung über. Die natürliche Wiedergabe solcher, besonders der Sonnenuntergänge, ist ziemlich schwierig und erfordert schon bedeutendes Geschick und Studium. Der große Reiz einer farbenreichen Luft liegt zum größten Theile in der Durchsichtigkeit der Töne, weßhalb zwischen den einzelnen Farbenlagen Waschungen mit reinem Wasser unerläßlich sind. Bei Gemälden dieser Art, welche größere Vollendung beanspruchen sollen, empfiehlt es sich weiter, kein Löschpapier in Anwendung zu bringen, sondern den zum weiteren Auftrag wünschenswerthen Zustand des Papieres ruhig abzuwarten, da die zarten Töne Gefahr laufen, durch das Löschpapier, zum Theil wenigstens, wieder weggenommen zu werden.

VII.

Klare Abendluft vor Sonnenuntergang.

Farben: Yellow Ochre und Rose Madder — Brown Madder — Yellow Ochre — Yellow Ochre und Light Red — Cobalt — Rose Madder — Rose Madder und Chinese White.

Man übergeht das ganze Papier mit einem hellen Ton von Yellow Ochre und ein wenig Rose Madder. Dann dreht man um und beginnt am Horizont mit einem leichten Ton von Brown Madder, treibt denselben bis zu einem

Drittel in den Mittelgrund und läßt ihn daselbst zart verlaufen. — Hierauf präparirt man einen Ton von Yellow Ochre und einen von Yellow Ochre und Light Red, beginnt oben mit Wasser, setzt im Mittelgrund den ersteren Ton ein, mischt dann vom zweiten Tone zu und geht nach unten ganz in denselben über. — Dann legt man Cobalt über den oberen Theil der Luft, läßt ihn nach dem Mittelgrund zart verlaufen und steigert ihn nach oben mit Rose Madder. Dem unteren Theile gibt man durch eine Lage Rose Madder mit Chinese White mehr Tiefe und Duft. Wirken die verschiedenen Farben nicht ausreichend, so wiederhole man sie in helleren Mischungen. Je näher die Sonne am Sinken, desto intensivere Farbe muß der Horizont zeigen, während das Blau oben in Perlgrau übergeht. Der Mittelgrund muß dann fast aus reinem Gelb bestehen und bildet den glanzvollsten Theil. Einiges leichtes Gewölk auf demselben läßt sich nach Beendigung leicht mit Light Red und Rose Madder oder Light Red und Yellow Ochre — schattirt mit Cobalt und Light Red geben.

VIII.

Nebelige Abendluft nach Westen mit der Sonne in der Mitte.

Farben: Indian Yellow — Indian Yellow und Yellow Ochre — Red Lead und Rose Madder — Brown Madder — Cobalt — Cobalt, wenig Rose Madder und Chinese White.

Man beginnt oben mit einem sehr hellen Ton von

Indian Yellow und geht nach unten in einen Ton von Indian Yellow und Yellow Ochre über. Sodann zieht man mit Wasser einen pinseldicken Strich concentrisch um den Bleistiftstrich der Sonne und legt einen sehr hellen Ton von Red Lead und Rose Madder von oben über das Papier, so daß er die Sonne bis auf einen schmalen Gürtel Gelb, in welchen er zart verlaufen muß, rund einschließt und treibt ihn sodann über das ganze Papier. Sodann legt man, vom Horizont aus beginnend, einen Ton von Brown Madder bis in die Gegend der Sonne, wo man ihn zart verlaufen läßt. Hierauf tönt man beide obere Ecken mit einem sehr hellen Ton von Cobalt ab, nähert sich mit demselben kreisförmig der Sonne in verschwimmender Weise und läßt ihn links und rechts da verschwinden, wo der Ton von Brown Madder endet, so daß zwischen beiden ein schmaler Raum in mattem Gelb übrig bleibt. Um nun dem unteren Theil der Luft die dieser Stimmung eigene Undurchsichtigkeit zu geben, präparirt man Cobalt mit wenig Rose Madder und etwas Chinese White, setzt diesen Ton am Horizont ein und läßt ihn nach oben zu verschwinden. — Hierauf entfernt man den Bleistiftstrich der Sonne mit Gummi und reibt mit Radirgummi oder mit Bimssteinpulver das Gelb der ersten Lage aus der Sonne selbst so hinweg, daß die Mitte derselben ganz weiß wird, der Lichtschimmer aber in den Nebenton hineinstrahlt, was mit einem scharfen, runden Radirmesser leicht zu bewerkstelligen ist. Leises Uebergehen der nächsten Umgebung der Sonne mit Bimssteinpulver steigert die Zartheit der Wirkung.

IX.

Einfacher Abendhimmel.

Farben: Rose Madder und Indian Yellow — Cobalt — Light Red und Yellow Ochre.

Man bereite einen Ton von Rose Madder und einen hellen Ton von Indian Yellow, beginne am Zenith mit ersterem und setze vom ersten Viertel von Oben an mit jeder Pinsellage von letzterem Ton zu bis zum Horizont, so daß ein Uebergang aus Blaßrosa in Orange erreicht wird. Nach dem Trocknen dreht man das Brett um und setzt an der Stelle, wo im ersten Auftrag Indian Yellow zugesetzt wurde, einen Ton von Cobalt ein, welchen man nach dem Zenith zu verstärkt. Für den dritten Auftrag bereitet man einen hellen Ton von Light Red und einen von Yellow Ochre, beginnt oben mit ersterem und setzt mit jeder Pinsellage bis zum Horizont hinab von letzterem zu.

X.

Nebliger Morgeneffekt. (Sonne über dem Horizont.)

Farben: Indian Yellow und Gamboge — Cobalt, Rose Madder und wenig Chinese White — Light Red.

Man bereitet einen Ton von Indian Yellow und wenig Gamboge und einen zweiten helleren mit weniger Indian Yellow. Mit letzterem Tone übergeht man die ganze Luft. Nach dem Trocknen setzt man am Horizont abermals den hellen Ton ein, setzt aber mit jeder Pinsellage bis zum Zenith

von dem kräftigeren Tone zu. Man bestimme nunmehr die Stelle der Sonne (welche der Mitte oder den Seiten nicht zu nahe gerückt werden darf), zieht unter dieselbe mit Wasser eine Linie und führt den oben angegebenen bläulichen Ton bis zum Horizont, worauf über den oberen Theil der Luft ein heller Ton von Light Red gelegt wird. Wünscht man dem oberen Theil ebenfalls einen in's Graue fallenden Ton zu geben, so kann man auch den blauen Ton benutzen.

Ist dieses vollendet, so nimmt man ein scharfes Radirmesser und führt es leicht über die, die Sonne umgebende Stelle, womit eine sehr natürliche Wirkung erzielt wird. Die Sonne selbst wird vollständig ausradirt und weiß gelassen. Mit dem Messer können auch einige auf- oder abwärtsgehende Strahlen gegeben werden, doch ist hierbei große Vorsicht und Geschicklichkeit nothwendig.

XI.

Sonnenuntergang.

Farben: Yellow Ochre und Brown Madder — Indian Yellow (oder Cadmium) — Brown Madder — Cobalt und Rose Madder — Yellow Ochre — Yellow Ochre und Indian Red — Rose Madder und Cadmium — Purple Madder.

Für Darstellung eines klaren Sonnenunterganges empfiehlt es sich, das Papier zuerst mit einem hellen Tone von Neutral Orange — oder in Ermangelung dessen — mit einem Ton von Yellow Ochre und Brown Madder zu übergehen. Nach dem Trocknen kann dieser Auftrag wiederholt werden,

wobei man im oberen Theil der Luft Yellow Ochre, vielleicht durch ein wenig Cadmium verstärkt, etwas vorherrschen läßt, nach unten aber mehr und mehr Brown Madder zusetzt. Nach dem Trocknen und erfolgtem Waschen mit Wasser — das Auftrocknen mit Löschpapier nicht zu vergessen — führt man einen Ton von Cobalt mit ein wenig Rose Madder über den oberen Theil der Luft und läßt ihn nach unten zart verlaufen. Sodann präparirt man einen Ton von Yellow Ochre und einen von Yellow Ochre mit Indian Red, beginnt oben mit einer Lage reinen Wassers, setzt nach und nach den ersteren Ton zu und geht sodann in den zweiten über, welcher bis zum Horizont aufgetragen wird. Sollte indessen der erstere Ton nicht klar genug ausfallen, so kann etwas Cadmium zugesetzt werden, während der geröthete Theil der Luft durch eine dünne Lage Rose Madder verstärkt werden kann. Auch Rose Madder mit etwas Cadmium ist hier als sehr naturwahrer und transparenter Ton unbedingt zu empfehlen und dem Light Red entschieden vorzuziehen. Verlangt das Roth noch größere Tiefe, so ist dieselbe am besten mittelst Purple Madder zu erreichen. In Stimmungen dieser Art kommen häufig über dem Horizont lange, schmale Wolkenzüge von tiefer Purpurfarbe vor, welcher Effekt mit einer Mischung von Cobalt oder French Blue, mit Purple Madder oder mit etwas Indian Red in bewunderungswürdiger Weise wiedergegeben werden kann.

XII.

Sonnenuntergang mit reicher Bewölkung.

Der Effekt sei etwa folgender: Das obere Drittel der Luft und ein kleiner Theil des zweiten Drittel blau mit vielen kleinen gelblichen und röthlichen Wölkchen. Der übrige Theil des zweiten Drittel gelb mit einigen gestreckten, in der Mitte gehäuften purpurröthlichen Wölkchen. Im unteren Drittel tieftönige, nach Oben in Rothgelb, nach Unten in Purpur übergehende Wolkenmassen.

Farben: Cobalt — Yellow Ochre und Rose Madder — Yellow Ochre und Indian Red. — Die dunkeln Wolken: Yellow Ochre, Indian Red und Cobalt.

Das Papier wird wie gewöhnlich genäßt und aufgetrocknet. Man legt dann Cobalt über den oberen Theil der Luft, wobei die kleinen Wölkchen scharf ausgespart werden und endigt, wo das Gelb des Mittelgrundes beginnt, mit gerader Linie. Ist dieser Auftrag trocken, so beginne man rechts oben in der Ecke mit einem hellen Ton von Rose Madder, welchem man mehr und mehr Yellow Ochre beimischt und Alles, auch die kleinen Wölkchen, mit diesen Tönen übermalt, mische aber, sobald man das untere Drittel erreicht, Indian Red zu. Ist dies trocken, so beginnt man am oberen Theil der unteren Wolkenschichten mit Yellow Ochre, Indian Red und wenig Cobalt, nimmt nach beiden Seiten hin mehr von beiden letzteren Farben und gegen den Horizont hin noch mehr Cobalt. Nach dem Trocknen wasche man vorsichtig ab und verstärke die oberen Wölkchen mit Rose Madder oder Yellow

Ochre, je nach Färbung, gehe aber nicht bis zum Rande derselben, sondern lasse Zwischenräume, was transparent und leuchtend wirkt. Auch die Töne der dunkeln Wolken am Horizont sind jetzt mit kühner, aber exacter Pinselführung zu verstärken, wobei nach jedem Strich der Pinsel vom Papier zu entfernen ist. Nach unten muß Cobalt zu-, Yellow Ochre dagegen abnehmen und Lasuren von Yellow Ochre mit Indian Red werden an geeigneten Stellen anzubringen sein. Die Wölkchen im gelben Theil des Himmels setzt man mit Rose Madder und etwas Cobalt ein. Sollte der Ton von Cobalt noch etwas zu verstärken sein, so kann man dieser Farbe ganz wenig Chinese White zusetzen, halte aber genau die Kanten der Wölkchen ein. Sollte es hier und da den Tönen an Wärme fehlen, so läßt sich mit leichten Lasuren von Rose Madder für rosiges, von Yellow Ochre für gelbes, und von Yellow Ochre mit Indian Yellow für goldenes Licht nachhelfen. Reinheit der Töne, Lichtglanz und zarte Stimmung sind die Schwierigkeiten, welche in solchen Lüften zu bewältigen sind.

XIII.

Anderer Sonnenuntergang in sehr reicher Färbung.

Motiv: Die oberen zwei Drittel der Luft mit langgestreckten, horizontalen, tiefpurpurnen Wolkenzügen, Lage über Lage durchsetzt; zwischen den unteren glänzend gelbe Lichter. Das untere Drittel gelb in Orange übergehend mit wenigen Wölkchen und einigen mattblauen Streifen.

Farben: Cobalt — Indigo und Indian Red — Yellow Ochre — Yellow Ochre und Rose Madder — Yellow Ochre und Gamboge — Indigo, Indian Red und Rose Madder — Cobalt und Rose Madder.

Vorausgesetzt, daß das Papier den früher erwähnten ersten Ton erhalten hat und nunmehr zur Aufnahme weiterer Farbe bereit ist, setzt man die blauen Streifen im unteren Theile der Luft mit entschiedenen Umrissen ein. Sodann legt man die oberen Wolkenschichten mit Indigo und Indian Red an, wobei an den oberen Rändern Blau, an den unteren aber Roth vorherrschen muß. Im unteren Drittel beginnt man gegen die Mitte hin mit Wasser und setzt dann bis zum Horizont von dem rötheren Ton zu. — Ist alles trocken, so beginnt man am Zenith mit Wasser und setzt nach einiger Zeit einen etwas kräftigen Ton von Yellow Ochre ein, welchen man bis zum Horizont führt und gegen diesen hin etwas Rose Madder zusetzt. — Hierauf werden die Farben der oberen Wolken mit Indigo und Indian Red verstärkt. — Im unteren Drittel beginnt man dann abermals oben mit Wasser, ohne jedoch die purpurnen Wolken zu berühren, setzt dann Yellow Ochre ein und verstärkt ihn nach unten mit etwas Rose Madder. — Ist dies trocken, so wascht man die ganze Oberfläche mit reinem Wasser, trocknet aber nicht ab. Ist die Nässe verschwunden, die Oberfläche aber noch feucht, so legt man den dunklen, warmen Purpurton über die oberen Wolken mit Indigo, Indian Red und Rose Madder, wobei die Farbe nach unten an Tiefe zunehmen muß, aber nicht bis zum Rande der Wolken geführt werden

darf. Diese Manipulation ist zwei bis dreimal zu wiederholen, jeder folgende Auftrag aber an Umfang zu verringern, um Abstufung der Töne zu erreichen und für die beiden letzten Male ist anstatt des Indigo Cobalt zu nehmen. Hierauf trägt man im untern Theil den warmen Ton mit Yellow Ochre und Rose Madder auf, welchem man, gegen den Horizont hin, etwas Indian Red zusetzt und muß dieses ebenfalls mehrmals wiederholt werden, wobei man jedesmal etwas tiefer beginnt. — Ist dieses beendet, so setzt man die kleinen, fliegenden Wölkchen im unteren Theil mit Rose Madder und Cobalt ein, sowie die Schichte Cobalt, welche, um unbestimmt und zart zu verlaufen, oben und unten einen Streifen mit wenig Wasser erhalten muß. In die hellen Stellen zwischen den oberen Wolken bringt man Rose Madder mit Gamboge und auf die hellsten Lichter Yellow Ochre mit Gamboge. Die Ausführung muß eine leichte, transparente sein, weßhalb man nicht zu viel Farbe in den Pinsel nehme, die Töne stets sehr dünn anwende und die Tiefe des Tons durch öftere Aufträge zu erreichen suche, wodurch alle Schwere verbannt bleibt. Mit nur wenigen Aufträgen ist in derartigen Stimmungen nichts zu erreichen als Schwere und Dunkel.

Nach Rowbotham empfiehlt sich für Darstellung eines glühenden Sonnenunterganges mit Sonne folgende Behandlung: Die Sonne lege man mit recht dickem Chinese White an, welches man, wenn trocken, je nach der nothwendigen Farbe,

entweder mit Cadmium oder mit Indian Yellow und Vermilion lasirt, — oder aber man radire die Sonnenscheibe aus, glätte das Papier gut und colorire dann mit vorstehenden Tönen. Am Horizont lagern häufig kalttönige Wolkenstreifen, welche nicht selten quer vor der Sonnenscheibe liegen und letztere halbiren. Sie lassen sich am besten mit Cobalt, Rose Madder und ein wenig Chinese White geben; man sei indessen vorsichtig, damit nicht durch Zusatz von etwas zu viel von letzterem diese Wolken ein kreidiges Ansehen erhalten.

Die oben angeführten Beispiele sind so verschieden im Charakter, daß sie wenigstens zu mehr als allgemeiner oder einseitiger Kenntniß der Behandlung der Lüfte den Grund zu legen geeignet sind. Es sind Motive, welche in der Natur- sowohl, wie in Gemälden, häufig wiederkehren und dem Lernenden den Einblick in das Entstehen der ausgeführtesten und vollendetsten Werke vermitteln. Cadmium ist nur in einem Falle angewendet worden. Wo aber ein sehr glänzender Effekt wiedergegeben werden soll, wird seine Anwendung stets eine erfolgreiche sein.

An dieser Stelle muß noch betont werden, daß der Luftton stets über die ganze Ferne bis in den Mittelgrund und bei Vorhandensein von Wasser, Teichen, Flüssen 2c. im Vordergrunde, auch über diesen zu legen ist. Größere helle Lichter spart man aus. Schließlich will ich auch bemerken, daß bei Gemälden von größeren Dimensionen, oder bei solchen, welche zu größerer Vollendung bestimmt sind, das auch in den angeführten Beispielen mehrmals eingehaltene Verfahren,

wonach bei Anlage der ersten Töne das genäßte Papier nicht mit Löschpapier abgetrocknet wird, sondern die Anlage der ersten Farbentöne noch in ziemlich nassem Zustande erfolgt, mit Vortheil angewendet wird, da hierdurch ein hoher Grad von Weichheit erzielt wird und die einzelnen Töne sehr schön in einander laufen. Legt man eine größere Luftfläche in dieser Weise an, so nimmt man keine weitere Rücksicht auf die Formen der Farbentöne, als etwa in Bezug auf Lage und setzt alle Töne ohne Unterbrechung neben oder in einander. Ist die Fläche trocken, so zeigt die Luft eine Anzahl formlos in einander verlaufender Farbentöne, worauf abgewaschen, die überschüssige Nässe nunmehr aber aufgetrocknet wird. Der zweite Auftrag wird dann in der gewöhnlichen Weise behandelt und wird dabei selbstverständlich näher auf die Formen der Wolkenbildungen ꝛc. eingegangen.

B. Die Ferne. — Gebirg.

1. Colorit.

a. Töne für größte Ferne.

Cobalt allein, oder lasirt mit Light Red — Indian Red — Burnt Sienna — Vermilion — Rose Madder oder Brown Madder.

Cobalt, Rose Madder und Yellow Ochre in den verschiedensten Nüancen (auch 1. 3. 2. — 2. 3. 1. — 2. 1. 3. — 3. 2. 1.)

Cobalt, Naples Yellow und Rose Madder wie voriger Ton, besonders aber 2. 3. und wenig 1. für

neblige Stimmungen und dämpfige Schwüle unersetzlich, darf aber immer erst bei Beendigung der Ferne aufgetragen werden, wobei man gewöhnlich oben mit Wasser anfängt und etwa, von der Mitte der Luft an mehr und mehr von diesem Ton zuzusetzen beginnt.

Cobalt, Indigo und Rose Madder

Cobalt, Indigo und Brown Madder.

French Blue und Lamp Black, milder Ton.

French Blue, Rose Madder mit wenig Yellow Ochre.

Indigo und Lamp Black in Seestücken für ferne Klippen 2c.

Indian Red und Indigo, tiefer, dunkler Ton.

Ultramarin Ash.

Payne's Grey.

b. Töne für Ferne bei heller Beleuchtung.

Light Red — Rose Madder — Raw Umber — Raw Sienna.

Vermilion und Rose Madder.

Neutral Orange und Rose Madder oder Brown Madder.

Cadmium allein oder mit Yellow Ochre.

Lemon Yellow, (nicht als erster Ton oder zur Untermalung.)

Naples Yellow allein oder mit Rose Madder.

Yellow Ochre allein oder mit Rose Madder, Indian Red oder Light Red.

Für die Schattentöne empfehlen sich:

Cobalt und Rose Madder.
Cobalt, Rose Madder und Yellow Ochre oder Raw Umber.
Cobalt und Indian Red.
Cobalt, Lake und Burnt Sienna.

c. Töne für Ferne mittleren Grades

(weniger weit als unter a.)

Cobalt und Brown Madder, sehr nützlicher Ton.
Cobalt, Indigo und Brown Madder oder Rose Madder.
Cobalt und Light Red (auch French Blue anstatt Cobalt), sehr schön für duftige Effekte.
Cobalt, Light Red und Rose Madder liefert eine Unzahl brauchbarer Töne.
Cobalt, Sepia und Brown Madder, sehr nützlich.
Indigo und Purple Madder, sehr zarter, schöner Purpurton.
Cobalt und Purple Madder, heller.
Indigo mit Vermilion oder Rose Madder.
Indigo, Yellow Ochre und Rose Madder.
French Blue, Lamp Black und Rose Madder.
Naples Yellow allein oder mit Cobalt, dick aufgesetzt, aber mit sicherer Hand, liefert scharfe Lichter auf fernes Gebirg.
Cobalt, Yellow Ochre und Chinese White eignet sich für die Darstellung der Verzweigungen in den Gebirgsmassen; auch Cobalt allein, ebenfalls dick, mit wenig Wasser aufgetragen, paßt für manche Fälle.

Zusatz von etwas French Blue gibt den Tönen größere Tiefe.

d. Töne für fernes Grün.

Roman Ochre und Blau, (Cobalt, French Blue oder Indigo), tiefe, sanfte Töne. Zur Beurtheilung der Wirkungsweise der aus den verschiedenen blauen Farben resultirenden grünen Töne, habe man stets im Auge, daß Cobalt zarte Töne ohne große Tiefe liefert, French Blue dagegen tiefe, dunklere Töne und Indigo sehr dunkle, leicht zu Schwärze neigende, weßhalb man sich vor einem Uebermaß desselben zu hüten hat. Der Lernende versäume nicht, sich mit den zahlreichen Nüancen des Grün möglichst vertraut zu machen.

Roman Ochre, Chrimson Lake und Indigo.

Roman Ochre, Indigo, Rose Madder und etwas Cobalt.

Yellow Ochre und Blau (auch 2. 1.) sehr brauchbare Töne besonders mit French Blue, in dicker Mischung, d. h. mit wenig Wasser angerieben, aufzutragen.

Yellow Ochre, Cobalt und wenig Rose Madder, dick.

Yellow Ochre, Cobalt und Indigo, tiefer im Ton.

Yellow Ochre, Cobalt mit Light Red — oder Rose Madder — oder Brown Pink.

Yellow Ochre, Indigo, etwas Cobalt und Indian Red.

Gamboge, Yellow Ochre und Blau.

Gamboge, Brown Madder, Indigo und Cobalt.

Raw Sienna, Blau und Rose Madder, schöne,

graugrüne Töne, besonders auch 2. 1. 3., mit Indigo aber weniger zu empfehlen.

Raw Umber und Blau, besonders Cobalt, desgleichen.

Raw Umber, Indigo und Gamboge, ruhiges Grün.

Cobalt, Chinese White, Rose Madder und Brown Pink, sehr brauchbares Graugrün von duftiger, nebelhafter Wirkung.

Naples Yellow und Cobalt (auch 2. 1.)

Brown Pink und French Blue.

Olive Green mit wenig Indigo.

Naples Yellow, Cobalt und Rose Madder, besonders brauchbar für einzelne Bäume in Silhouette vor Luft oder Gebirg.

Naples Yellow und Rose Madder mit wenig Cobalt.

Lemon Yellow und Cobalt, schöner Ton für ferne Wiesen und Felder.

Cobalt, Gamboge und Light Red.

Cobalt, Yellow Ochre, Chrimson Lake und Gamboge.

Cobalt, Rose Madder und Brown Pink.

Cobalt und Light Red oder Neutral Orange liefert gute Schattentöne.

In vielen Fällen ist es geeignet, obenverzeichneten Mischungen etwas Naples Yellow (sofern solches nicht bereits in denselben enthalten ist) zuzusetzen und zwar vorzugsweise für neblige Effekte oder dicke, dämpfige Atmosphäre, endlich auch da, wo Anwendung einer deckenden Farbe erwünscht

ist, wie auf dunkelem Hintergrund, wo es wegen verschiedenartigen Gründen nicht rathsam gewesen die helleren, etwas vorliegenden Gegenstände auszusparen.

e. Lasurfarben für obige Töne.

Brown Pink.
Terra Verte, reicher, kräftiger Ton.
Viridian.
Lemon Yellow.
Indian Yellow, auch mit Brown oder Purple Madder.
Gamboge, allein oder mit Brown oder Rose Madder, oder mit Vandyke Brown.
Burnt Sienna.
Raw Sienna.
Mars Orange, sehr durchsichtig.
Yellow Ochre allein oder mit Light Red oder Rose Madder.

Diese Lasuren, welche für Vegetation überhaupt Anwendung finden, kommen für Ferne nur da in Betracht, wo ein Ton nicht ganz nach Wunsch ausgefallen ist und etwas verändert werden soll, sei es durch lebhaftere oder gedämpftere Färbung, wie auch für Lichter und Halblichter.

2. Technik.

Die Ferne (häufig auch der Mittelgrund) steht, in Hinsicht der Farbe wie der technischen Behandlung, der Luft sehr nahe. Beleuchtung, Tages- und Jahreszeit wie nicht minder Wind

und Wetter üben sehr bedeutenden Einfluß auf ihren Charakter; doch hat die Ferne in der Regel einen kühlen, bläulichgrauen Luftton, auf dessen Wiedergabe man stets bedacht sein muß, da dieser Ton, sobald er durch unzweckmäßige Farbenaufträge vernichtet worden, meist nur sehr schwer wieder im nöthigen Duft herzustellen ist. Wo überhaupt ein Bild im Luftton nicht befriedigt, trägt meistens der Mangel jener in's Blaue fallenden grauen Töne hauptsächlich die Schuld. In den meisten Fällen besteht die Ferne aus Gebirg und Wald und bildet, was Tiefe der Farbe anbelangt, einen bedeutenden Contrast zu dem Himmel, von welchem sie sich bei hellem Wetter dunkel abhebt, was der Anfänger stets beachte. Die Technik ist, wie bereits erwähnt, dieselbe wie bei der Behandlung der Luft, weßhalb man bei erster Anlage mit den Lufttönen in der Regel auch die Ferne und alle dunkleren Gegenstände in Mittel- und Vordergrund (hellere nicht) übermalt. Hierdurch wird einerseits die spätere Arbeit wesentlich erleichtert, andererseits aber auch das Glänzende und Rohe der hellen Töne gebrochen und in das Ganze ein Luftton gebracht. Der nothwendigen Weichheit der Töne der Ferne wegen, müssen sich daher auch die Waschungen zwischen den einzelnen Aufträgen über die Ferne erstrecken, mit Ausnahme der Fälle, wo letztere in der Farbe grün ist, da grüne Töne meistens gegen Waschungen empfindlich sind und daher erst nach gänzlicher Vollendung der Luft und des blauen Theiles der Ferne aufzutragen sind. Ueberhaupt gehe man stets erst nach Vollendung der Luft an die Verstärkung der Aufträge der Ferne. Die Schatten der Ferne müssen sehr luftig sein;

da sie jedoch ziemlich kalt sind, so empfiehlt es sich, zur Erreichung dieses Zweckes den Schattentönen (Cobalt mit Rose Madder, Light Red, Indian Red ꝛc.) etwas Chinese White zuzusetzen. Im Allgemeinen genügt Cobalt für die Ferne nicht, sondern muß mit Indigo oder French Blue verstärkt werden, wobei wieder zu erinnern ist, mit Indigo, der Schwärze wegen, in tiefen Tönen vorsichtig umzugehen. Auch wird der Lernende hier nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß Transparenz, welche den Zauber der Ferne bedingt, nur durch öftere Aufträge dünner Farbentöne sicher zu erreichen ist. Bei diesen wiederholten Aufträgen ist es, wie auch bei gewissen Theilen der Luft, unbedingt nothwendig, genau die Silhouette des früheren Auftrages einzuhalten, sofern, selbstverständlich nicht zugleich eine Modellirung, z. B. eines näher gelegenen Gebirgsabschnittes, gegeben wird, und ist dieses genaue Einhalten der Grenze früherer Aufträge eine goldene Regel beim Aquarelliren.

Die Behandlung des Mittelgrundes, in welchen die Ferne nicht selten allmälig übergeht, ist im Wesentlichen dieselbe, doch ist es sehr vortheilhaft, die Farbe hier etwas consistenter aufzutragen. Für solche Behandlung eignen sich jedoch nur ganz bestimmte Farben, wie Cobalt, Rose Madder, Yellow Ochre, Light Red und Naples Yellow, und zwar deßwegen, weil sie alle, selbst in großer Intensität, hell und somit auch für die Ferne vorzugsweise nützlich sind. Diese Farben haben die weitere schätzbare Eigenschaft, daß, wenn sie zusammen in dickerer Mischung angewendet werden, man, während sie noch naß sind, in sie hinein malen kann, ohne

die Töne zu stören, wodurch man befähigt ist, wie beim Malen in Oel, Detail und Schatten vor dem Trocknen fertig zu arbeiten. Auch im Mittelgrunde kann den Schatten, um solche wegen der Mitteltöne nicht zu schwer zu bekommen, etwas Chinese White zugemischt werden. Schmidt hat für die Ferne Indian Red als Ersatz für Rose Madder empfohlen und auf mehrfache Versuche hin kann ich dies nur bekräftigen.

Die Ferne, wie bei Behandlung der Luft angeführt, in stärkeren Tönen anzulegen, um solche alsdann mittelst Wasser und Schwamm wieder bis zum gewünschten Grade aufzuhellen, möchte ich nicht empfehlen, da dieses Verfahren nicht immer die für die Ferne meist nothwendige Durchsichtigkeit und Leichtigkeit wahrt.

Kleinere Gegenstände, welche aus dem Vordergrund in die Ferne hineinragen, oder solche, welche der Ferne selbst angehören und sich besonders bemerkbar machen, beachtet man in den früheren Stadien der Arbeit nicht, sondern, sofern sich dieselben hell abheben, nimmt man sie mit Wasser und Waschleder, oder einem seidenen Tuche bei Fertigstellung des Bildes heraus und colorirt sie dann entsprechend, — oder aber setzt man Chinese White ziemlich trocken und dick in entsprechender Form auf und colorirt nach dem Trocknen. Dunkle Gegenstände werden dann einfach mit entsprechenden Tönen eingesetzt. Sollte der Gegenstand aber der Art sein, daß er ohne besondere Schwierigkeit ausgespart werden könnte, was indessen meist nicht thunlich ist und der gleichmäßigen Anlage der Töne des Hintergrundes leicht Eintrag thut, so

spare man aus, was noch mit am natürlichsten wirkt. Kleinere Lichter auf Gebirg, Felsen, Bäumen und der Vegetation im Allgemeinen, werden, ihrer Form entsprechend, mit spitzem Pinsel exact mit wenig Wasser gezeichnet und nach früher dargelegtem Verfahren herausgenommen. Genügt ein Versuch nicht, dann wiederholt man das Aufsetzen von Wasser, wendet dann Löschpapier an und reibt die Stelle mit Brod, welches jedoch nicht zu frisch sein darf. Letzteres Verfahren ist sehr sicher und nimmt die Farbe ohne Nachtheil für das Papier weg, welch letzteres sofort jeden beliebigen Ton annimmt. Dieses Herausnehmen der Lichter macht einen erstaunlich frischen Effekt, welcher nicht leicht in anderer Weise erreicht wird, und dieser Fähigkeit, Farbe ganz oder theilweise entfernen zu können, verdankt die Aquarellmalerei manche ihrer Schönheiten und Eigenthümlichkeiten. Sehr vorsichtig sei man aber in der Wiedergabe weißer Lichter durch Chinese White. Welche der obigen Verfahrungsweisen man anwende, hängt übrigens theils vom Bilde selbst, theils aber auch vom Geschmacke, wie von der Geschicklichkeit des Darstellenden ab.

Die oben für das Colorit angegebenen Töne sind sämmtlich sehr schön und entsprechen allen Anforderungen, welche an den Lernenden herantreten können. Ich will aber noch ganz besonders darauf aufmerksam machen, daß jede Mischung in den Verhältnissen ihrer Bestandtheile stets etwas wechseln muß, damit nicht eine monotone, unangenehme Färbung erzielt werde, welche in der Ferne nur sehr selten, im Mittelgrunde aber niemals vorkommen dürfte. Bei Behand-

lung der Vegetation in Ferne und Mittelgrund arbeite man mit der Seite des Pinsels, besonders wenn man mit dicker Farbe operirt. Die Farbe läßt sich dann in breiten, flachen Tönen auftragen und bietet eine günstige Fläche für die weitere Vollendung. Man setzt stets zuerst den allgemeinen Ton, dann die Schatten ein und geht dann zu etwaigem Detail über, vermeide aber zu dunkle Drucker oder sonst auffallende Punkte, Striche oder Flecke, welche besondere Aufmerksamkeit erregen und in den Leistungen von Anfängern häufig angetroffen werden.

Ferne und Mittelgrund der Gemälde sind so wichtig und meist so schön, daß dem Lernenden sorgfältige Studien nach der Natur, vom Einfachsten bis zum Erhabenen, nicht genug zu empfehlen sind. Die richtige Darstellung ist häufig sehr schwierig, da die Formen in der Regel so unbestimmt dem Auge sich darstellen, daß man wieder und wieder sehen muß, um zum richtigen Verständniß zu gelangen. So unbestimmt aber immerhin etwas wiederzugeben sein möge, so trachte der Darstellende dennoch stets es so zu geben, daß der Beschauer, bei aller Unbestimmtheit, über die wirkliche Bedeutung des Gegenstandes nicht in Zweifel bleibe, was indessen bei der bloßen Skizze weniger in Betracht kommt.

Da die Ferne häufig aus Gebirg besteht, so will ich hier noch etwas einschalten, was von manchem Lernenden dankend anerkannt werden dürfte. Alle Bergformen besitzen sowohl eine ihnen speziell eigenthümliche Gestalt, wie eine gewisse Großartigkeit, welche beide Momente in dem Abbild nicht selten beträchtlich Schaden nehmen. Es resultirt dies

lediglich aus den in der Zeichnung in der Regel zu flüchtig und allgemein angedeuteten Formen, namentlich den gerade fortlaufenden Umrißlinien, welche in der Natur nur selten vorkommen. Man meide daher diese gerade fortlaufenden Linien und halte solche etwas unregelmäßig, copire getreu die auffallenderen Unterbrechungen und Absätze, besonders die Winkel der größeren Abweichungen, da der wahrheitsgetreue Eindruck lediglich durch Aufmerksamkeit auf diese Unregelmäßigkeiten im Detail der Umrißlinien bedingt wird.

Zum Untermalen von Gebirgsketten eignet sich in vorzüglicher Weise der Neutralorangeton von Yellow Ochre mit Brown Madder in den Licht-, und Brown Madder mit Yellow Ochre in den Schatten-Partien, da die späteren blauen Töne auf diesem Unterton sehr gut wirken. Sehr naturwahr läßt sich die verschiedene Beleuchtung ferner Gebirgsketten wiedergeben, wenn man die verschiedenen Töne, etwa Cobalt, Indigo und Rose Madder — dann Rose Madder und Cobalt — dann Rose Madder und Yellow Ochre — dann Yellow Ochre allein ꝛc., naß in einander laufen läßt; überhaupt versäume man nicht, bewaldete Bergketten oder Höhenzüge bei der verschiedensten Beleuchtung, Tages- und Jahreszeit zu studiren, da solches von immensem Nutzen ist.

C. Die Vegetation.

1. Colorit.

a. Grün für Laubwerk des Mittelgrundes.*)

Brown Pink und Indigo oder French Blue.
Indigo und Sepia, sehr kalter, dunkler Ton.
Neutral Orange und Cobalt.
Cobalt, Chrimson Lake und Gamboge.
Cobalt, Naples Yellow, Rose Madder und Yellow Ochre, duftig.
Aureolin, Sepia und Cobalt, duftig.
Vandyke Brown und Indigo, klarer, neutraler Ton.
Burnt Sienna, Sepia, Indigo und Yellow Ochre.
Burnt Sienna, Sepia, Indigo und Raw Sienna.
Raw Umber und Indigo.
Olive Green und Indigo.
Olive Green, Indigo und Sepia (auch mit Zusatz von Vandyke Brown.)
Brown Pink, Indigo und Sepia (auch mit Zusatz von Vandyke Brown.)

*) Eine genaue Scheidung der Töne für Mittelgrund ꝛc. ist nicht wohl thunlich und diese Theilung insofern unpassend, als bei der Wahl der Farben vor allen Dingen Beleuchtung und Witterung in Betracht kommt und je nach diesen Factoren der Mittelgrund sowohl Töne der Ferne als auch des Vordergrundes zeigen kann. Um Mißverständnisse zu vermeiden, bemerke ich daher, daß ich diese Rubriken lediglich in der Absicht gegeben habe, den Lernenden auf diejenigen Töne zu leiten, welche für die betreffende Rubrik vorzugsweise unter normalen Witterungs- und Beleuchtungsverhältnissen Anwendung finden können.

Cobalt, Chrimson Lake und Yellow Ochre.
Brown Pink, Cobalt und Chrimson Lake als Schattenton.

Cobalt, Brown Pink und Rose Madder.
Cobalt, Rose Madder und wenig Brown Pink, als Schattenton.

Yellow Ochre und Cobalt.
Yellow Ochre, Brown Pink, Cobalt und etwas Rose Madder, als Schattenton.
Rose Madder und French Blue, für tiefste Schatten.

Sepia und Cobalt, Rasenflächen.

Vandyke Brown und Indigo, Rasenflächen.

Für Bäume des Mittelgrundes in voller Beleuchtung eignen sich:

Gamboge und Neutral Tint.

Gamboge, French Blue und Raw Umber oder Burnt Umber.

Gamboge, Cobalt und Brown Pink.

Gamboge, French Blue und Yellow Ochre.

Oxyde of Chromium, Brown Pink und Gamboge.

Aureolin, Sepia und Cobalt.

Aureolin und Indigo.

Indian Yellow, Vandyke Brown und French Blue.

Indian Yellow, Sepia, Cobalt und Indigo.

b. Grün für Laubwerk des Vordergrundes.

NB. Für Bäume des Vordergrundes ist Cobalt weniger geeignet als French Blue oder Indigo.

Gamboge, Burnt Sienna und Indigo.

Gamboge, Burnt Sienna und French Blue, klarer im Ton.

Indian Yellow, Burnt Sienna und Blau, für Laub im Allgemeinen zu empfehlen.

Indian Yellow, Vandyke Brown und Blau.

Die vorstehend namhaft gemachten Combinationen liefern fast jede erdenkliche Nüance von Grün für vorliegenden Zweck.

Gamboge, French Blue und Burnt Umber,
Brown Pink, French Blue und Burnt Sienna,
Brown Pink, Vandyke Brown und Blau.
} düstere Töne.

Burnt Sienna, Indigo und Yellow Ochre oder Raw Sienna.

French Blue, Burnt Umber und Indian Yellow.

Indigo, Light Red und Yellow Ochre (auch 1. 3. 2.) für Nadelholz, Kiefern ꝛc.

Brown Pink, French Blue und Blue Black, dick, für Nadelholz.

Oxyde of Chromium, Indigo und wenig Gamboge.
Gamboge, Chrimson Lake und Indigo als Schattenton.
Brown Pink, Oxyde of Chromium und Blue Black, tiefste Schatten.
} für Nadelholz.

Yellow Ochre und French Blue.
Yellow Ochre und Indigo.
Yellow Ochre, French Blue und Indigo.
Yellow Ochre und Neutral Tint oder Payne's Grey.
Gamboge und Neutral Tint oder Payne's Grey.
Gamboge, Yellow Ochre und Indigo, warmer Ton.
Gamboge und Sepia, warmer Ton.
Gamboge und French Blue.
Gamboge, Brown Madder und Indigo oder Cobalt.
Gamboge, Burnt Sienna, Brown Pink und French Blue.
Gamboge, Burnt Umber, Brown Pink und French Blue.
Gamboge, Brown Pink und Vandyke Brown oder Burnt Sienna.
Gamboge, Brown Pink und French Blue.
Lamp Black und Indian Yellow.
Indian Yellow und French Blue.
Indian Yellow, Sepia, Cobalt und Indigo.
Indigo und Burnt Sienna.
Cadmium und French Blue.
Olive Green und Indigo.
Olive Green und Burnt Sienna oder Indian Yellow.
Brown Pink, Indigo und Burnt Sienna.
French Blue, wenig Oxyde of Chromium und Brown Pink.
Prussian Blue und Bistre.
Prussian Blue, Bistre und Ind. Yellow oder Gamboge.
Emerald Green und French Blue (auch 2. 1.)
Oxyde of Chromium und French Blue (auch 2. 1.)

Oxyde of Chromium und Indian Yellow oder Brown Pink liefern glanzvolle Töne für breite massige Laubpartien von etwas kaltem Grün.

Aureolin, Vandyke Brown und Indigo.

Aureolin und Oxyde of Chromium.

Aureolin und Emerald Green.

Aureolin, Burnt Sienna und Indigo.

Allen unter a, b und c aufgeführten Tönen kann man für neblige Stimmung etwas Naples Yellow zusetzen; auch wo deckende Farbe erwünscht ist.

c. Töne für Gras, Rasen rc. rc.

Yellow Ochre und Gamboge eignet sich sehr zur Untermalung größerer Rasen- und Wiesenpartien.

Yellow Ochre, Gamboge und wenig French Blue, Indigo oder Cobalt, sonniger Ton.

Brown Pink und Gamboge, auch mit French Blue.

Brown Pink, Indigo und Vandyke Brown, kalter Ton.

Indian Yellow und Indigo.

Indian Yellow | und Oxyde of Chromium, frisches
Aureolin | sonniges Grün für Wiesen rc. rc. auch
Gamboge | für Moose.

Gamboge und Emerald Green (auch 2. 1.) für Moos.

Gamboge und Indigo oder Cobalt.

Gamboge und Burnt Sienna.

Gamboge, Indigo und Vandyke Brown, kaltes Grün.

Gamboge, Brown Pink, French Blue und Burnt Sienna.

Gamboge, Cobalt und Brown Pink.
Gamboge, Burnt Sienna und Brown Pink.
Raw Sienna, Chrimson Lake und Indigo.
Raw Sienna und Blau.
Oxyde of Chromium und French Blue, kalter Ton, auch für Laubwerk.
Oxyde of Chromium, French Blue, und wenig Brown Pink, tiefer.
Oxyde of Chromium und Emerald Green, frisches, sonniges Grün.
Lemon Yellow und Emerald Green zum Coloriren einzelner heller Grashalme.
Lemon Yellow und Viridian. Reiches helles Grün.
Yellow Ochre und Brown Pink.
Yellow Ochre, Brown Pink und Indigo, als zweiter Ton.
Yellow Ochre, Brown Pink, Indigo und Burnt Sienna als dritter Ton.
Naples Yellow für scharfe Markirung, Halme &c. &c.
Brown Pink, dick, für Zeichnung, Detail.

d. Töne für Herbstlaub, dürre Blätter &c. &c.

Brown Pink.
Brown Pink mit Burnt Sienna, viele Abstufungen — oder mit Vandyke Brown — oder mit Gamboge.
Aureolin mit Burnt Sienna — oder mit Burnt Umber — oder mit Sepia.
Aureolin und Rose oder Brown Madder, oder Vandyke Brown.

Aureolin, Light Red und Cobalt oder French Blue.
Indian Yellow.
Indian Yellow mit Rose, Brown oder Purple Madder.
Indian Yellow mit Burnt Umber (auch 2. 1.), reicher Ton.
Mars Orange.
Brown Ochre.
Brown Ochre mit Brown Madder.
Brown Ochre mit Indian Yellow, reicher Ton.
Raw Sienna.
Raw Sienna und Indigo.
Gamboge.
Gamboge mit Brown oder mit Rose Madder.
Gamboge mit Vandyke Brown — mit Brown Pink — oder Burnt Sienna.
Roman Ochre allein oder mit Brown Madder.
Yellow Ochre allein und mit Gamboge.
Burnt Sienna allein und mit Rose Madder.
Brown Pink, dick, für tiefe Drucker.
Brown Pink und Chrimson Lake oder Burnt Carmine, tiefe, feurige Farbe für dunkle Drucker.

Jedes Grün wird wesentlich im Ton verfeinert durch eine Lasur mit Brown Madder; etwas herabgestimmt durch eine solche mit Sepia und in wirksamerer Weise durch eine Lasur von Lamp Black.

Auch das Anbringen von Emerald Green im Bilde stimmt alles übrige Grün energisch herab.

e. Töne für Stämme und Aeste.

Indian Yellow, Vandyke Brown und French Blue.

Indian Yellow, Burnt Sienna und Indigo, für von Laubmassen beschattete Aeste zu empfehlen.

Cobalt, Rose Madder und Burnt Sienna.

Neutral Tint oder Payne's Grey, auch mit Zusatz von Light Red.

Vandyke Brown.

Brown Madder allein oder mit Indigo — French Blue oder Sepia.

Burnt Sienna und French Blue.

Lamp Black und Rose Madder.

French Blue und Purple Madder.

Indigo, Lake und wenig Yellow Ochre.

Sepia und Purple Madder.

Sepia und Cobalt.

Neutral Orange, auch mit Yellow Ochre.

Olive Green, Indigo, und Sepia oder Vandyke Brown.

Brown Pink, Indigo, und Vandyke Brown oder Sepia.

Light Red.
Light Red u. Rose Madder.
Light Red, Chrimson Lake und Indigo.
Brown Pink, French Blue und Chrimson Lake.
Brown Pink, French Blue und Blue Black.
} Schattentöne
Brown Pink, Burnt Sienna, Lake und French Blue für tiefste Töne.
} für Kiefern.

Cobalt u. Vandyke Brown für blattloses Astwerk (im Winter).

Cobalt und Oxyde of Chromium.
Oxyde of Chromium und Blue Black.
Oxyde of Chromium, Brown Pink und Blue Black.
} grünliche Töne.

Vermilion, Yellow Ochre und wenig Chinese White.
Burnt Sienna und wenig Chinese White.
} Orange Töne.

Rose Madder und Vermilion.

Cobalt, Lake und Burnt Sienna.
Brown Pink, Rose Madder u. Cobalt.
} Abtheilung der Rinde.

2. Technik.

Die Behandlung der Vegetation, besonders der Bäume bildet den schwierigsten Theil der Aquarellmalerei. Achtsamkeit auf nachstehende Ausführungen wird indessen einen großen Theil dieser Schwierigkeit verhältnißmäßig leicht überwinden helfen.

Bei Darstellung von Bäumen handelt es sich in erster

Linie um den Totaleindruck; d. h. die Natur des Baumes muß sofort zu erkennen sein. Um jeden Baum treffend zu charakterisiren, beobachte man sehr genau folgende Punkte:

1. Die äußere Form.
2. Formen und Stellung der Aeste und Zweige und die Winkel der Abzweigung.
3. Den Charakter des Stammes und die Stelle der Verzweigung (ob hoch oder nieder).
4. Charakter und Farbe der Rinde, ob zart oder rauh, in horizontaler oder verticaler Lage abschälend, ob grau, braun, röthlich ꝛc. ꝛc.

Das Skizziren eines Baumes besteht nun weder in ängstlicher Wiedergabe der Blätter, noch des sonstigen Details, und würde ein derartiger Versuch sich überhaupt als unausführbar erweisen. Es kommt vielmehr lediglich auf Wiedergabe des Totaleindrucks an. Eine große Schwierigkeit liegt nun in der Darstellung der Idee des Vielen, während wir nur die Masse geben. Feste, sichere Pinselführung, scharfe Umrisse und was besonders betont werden muß — Wahrheit in Licht und Schatten gehören zu den unabweisbaren Erfordernissen. Kraft der Farbe und der Contraste ist ebenfalls unerläßlich und hüte man sich, namentlich bei größeren Laubmassen, in zu gleichmäßige und dann nicht selten unerfreulich wirkende Färbung zu verfallen. Von Darstellung der Blattformen ist selbst bei Bäumen des nächsten Vordergrundes entschieden abzurathen und empfehle ich auch hier die breitere Behandlung.

Das technische Verfahren ist ein sehr verschiedenes und es dürfte kaum übertrieben sein, wenn ich sage, daß fast jeder Maler die Bäume in anderer Weise behandelt. Während manche naß in naß arbeiten, malen andere mit fast trockner Farbe und fächerartig auseinander gespreiztem Pinsel.

Ich werde nunmehr die verschiedenen Darstellungsweisen näher erörtern. Alle haben ihre Berechtigung und Manchem wird diese, Manchem jene besser zusagen, wie nicht minder, je nach Art und Stimmung des Bildes, häufig eine oder die andere Weise vorzugsweise angezeigt ist. Eine für alle Fälle geltende Regel für die Darstellung so sehr im Charakter verschiedener Gegenstände, wie Bäume, aufzustellen, würde nicht wohl möglich sein.

Was die oben aufgeführten Farbentöne betrifft, unter welchen kein in der Natur vorkommendes Colorit fehlen dürfte, so sind alle vom Lernenden zu prüfen (natürlich nur nach und nach), damit er die Farbe beherrsche und im gegebenen Falle nicht ganz unpassend wähle. Vorerst halte man sich an die gesperrt gedruckten Töne. Vieles Arbeiten nach der Natur ist hier dringend geboten, um Feinheit in der Farbe zu erringen und ein guter Colorist zu werden. Auch im Winter kann der Lernende, welcher die Anfangsgründe überwunden hat, sich durch Copiren guter Oelstudien, in Technik sowohl wie in Farbe, sehr vervollkommnen. Von den Mißerfolgen der ersten Versuche lasse sich Niemand abschrecken; denn einigermaßen befriedigende Leistungen erfordern schon längere Uebung und Gewandtheit. Vor Allem hüte man sich zu grün zu malen, in welchen Fehler An=

fänger zu verfallen sehr geneigt sind, sondern beachte, daß unter gewöhnlichen Verhältnissen; und von Nadelholz abgesehen, im Grün das Gelb in der Regel vorherrscht und daß andererseits fast alles Grün in der Farbe gebrochen ist, also Zusatz von Braun oder Roth bedarf. Die Bleistiftzeichnung skizzire leicht die äußere Form, die Hauptabtheilungen des Laubwerkes, sowie Stämme und Aeste. Vor Anlage der ersten Töne wasche man, wie früher bei Anlage der Luft, ab, beginne aber nie mit der Anlage grüner Töne, bevor nicht die Luft in allen Theilen vollendet ist.

I.

Bäume in breiter Behandlung male man wie folgt:

Man lege die Localfarbe an und zwar ziemlich flüssig, übergehe damit den ganzen Baum, sehe aber darauf, daß die zahlreichen Lichter zwischen dem Laub, besonders in den äußeren Partien, möglichst ausgespart bleiben. Man halte solche etwas größer, da sie sich später sehr leicht verkleinern lassen, was mit hellen Tönen bewirkt sehr natürlich wirkt. Ist dieser Auftrag trocken, so gibt man die Schatten mit einem weniger flüssigen, entsprechenden Ton derselben Farben, welcher ebenfalls über alle dunkleren Stellen gleichmäßig weggeführt wird und setzt dann mit einem tieferen Ton und dickerer Farbe die dunkelsten Stellen ein. Ist dies geschehen, so verbessert man, wo es nöthig erscheint, die äußere Form durch etwas mehr Ausladung, hebt Lichter heraus, wo solche fehlen oder verkleinert die zu groß gerathenen, worauf man das Astwerk ꝛc. in Behandlung nimmt. Kleine Aeste, welche

sich hell abheben, übergeht man bei Anlage des Laubes und hebt sie später heraus.

Der Pinsel sei ein flacher, immer wohl gefüllt, ohne mit Farbe überladen zu sein. Die äußere Form gibt man am besten scharf und entschieden mit der Seite der Spitze desselben, besonders bei dünnem Laub und ungewissen oder bewegten Formen, vermeide aber Farbenflecke. Vor Anlage der Schatten kann man abwaschen, was jedoch in vielen Fällen nicht nothwendig ist. Bei flüssiger Farbe hat man den Vortheil, daß die Farbe nicht zu schnell trocknet und man sich an einer vielleicht etwas schwierigeren Stelle nicht zu übereilen braucht, aus Furcht, daß die Farbe an der Stelle wo man weiter zu malen hat, unterdessen auftrockne.

II.

Eine ähnliche aber weniger breite Behandlung ist folgende:

Man führt den Localton wie im vorigen Beispiel durch und gibt dann Stämmen und Astwerk etwa einen graubraunen Ton. Hierauf setzt man die in der Regel wärmeren, transparenten Mitteltöne ein, mit welchen man alle Schatten bebedeckt und verstärkt Stämme und Aeste mit tieferen Tönen, worauf man mit einem neutralen Ton (Indigo und Indian Red, Cobalt und Light Red, French Blue und Brown Madder) die Schatten einsetzt. Die kälteren Reflexlichter auf der Schattenseite werden sodann herausgenommen und mit einem feinen bläulich-grauen Ton übergangen und schließlich durch Herausnahme oder Verkleinern von Lichtern, Zusatz oder Wegnahme von Ausladungen die verfeinernde Hand

angelegt. Wo Lichter herausgenommen werden, müssen solche dann selbstverständlich mit dem Luftton übergangen werden.

III.

Für entschieden dunkle Bäume und Sträucher des Vordergrundes empfiehlt Professor M. Schmidt folgende Behandlung, welche sich für möglichst rasche Wiedergabe des Charakters und Ausdrucks eignet. Man zeichnet die Umrisse ziemlich bestimmt, setzt zuerst mit einem neutralen Ton die tiefsten Schatten ein, übergeht dann das Ganze mit dem Localton und setzt dann die Mitteltöne ein, worauf die Verfeinerung in obiger Weise stattfindet.

IV.

Eine vierte Art, welche hauptsächlich für Mittelgrund und Ferne passende Verwendung findet, ist folgende:

Man hält außer der Localfarbe einen Schattenton (Cobalt und Light Red, ꝛc.) bereit, beginnt oben mit dem Lichtton und setzt an den entsprechenden Stellen mit einem zweiten Pinsel gleich den Schattenton, mit der Lichtfarbe weich verlaufend, ein und so fort bis der ganze Baum bedeckt ist. Durch das weiche Zusammenlaufen der Töne bilden sich oft zufällige Effecte, welche bei geschickter, beziehungsweise geschmackvoller Benutzung dem Bilde sehr zu Statten kommen. Hierauf werden Stämme und Astwerk in Behandlung genommen, wobei der Anfänger noch darauf aufmerksam zu machen ist, daß man letzteres in der Regel nur in den Schattenstellen bemerkt. Ist der Auftrag trocken, so mischt

man die beiden Töne Grün und Grau zusammen und setzt damit die tiefen Schatten zwischen den Laubmassen ein, worauf man zur Beendigung das Grün hier und da verstärkt oder auch nach Umständen dämpft.

V.

Schließlich will ich eine besonders in England sehr gebräuchliche Malweise mittheilen, welche ich selbst häufig anwende und sehr empfehlen kann. Sie besteht in der Anwendung dicker und ziemlich trockener Farbe, welche mit flachem Pinsel aufgetragen wird. Ich kann diese Art der Behandlung um so mehr empfehlen, als sie mit verhältnißmäßiger Schnelligkeit eine große Kraft der Töne vereinigt und dabei gestattet, jeden einzelnen Theil vor dem Trocknen bis ins Detail zu beenden. Auf diese Art behandelte Bäume, besonders baumreiche Landschaften sehen Oelgemälden sehr ähnlich. Lichter können schließlich, wenn nöthig, noch herausgenommen und einzelne Partien durch Lasuren im Tone erhöht, oder gedämpft werden. Mit einigen Druckern in den tiefsten Stellen und hier und da einer Verbesserung, auch in der äußeren Form, ist ein so behandelter Baum fertig. Auch Nadelholz läßt sich mit dieser Behandlung, welche hier besonders der Silhouette sehr zu Statten kommt, äußerst naturwahr darstellen.

Der Lernende übe sämmtliche Darstellungsweisen und wähle dann, was ihm am besten zusagt oder für den beabsichtigten Zweck am passendsten erscheint. Ich selbst male meine Bäume, von dem Zeitpunkt erlangter besserer Technik an, fast nur nach V., je nach dem Vorwurf indessen auch nach I. und II., allein dem Anfänger ist erstere Methode nicht zu empfehlen.

Wiederholt will ich indessen hier darauf aufmerksam machen, daß Indigo, den Tönen in zu großer Menge zugesetzt, Schwärze erzeugt und daß man sich in den dunkeln Partien des Laubes vor Schwärze und Kälte sehr zu hüten hat. Sind aber dennoch solche Stellen zu dunkel oder gar schwärzlich geworden, so läßt sich das Uebel durch vorsichtiges Uebergehen der betreffenden Stellen mit einem kräftigen Ton von Indian Yellow oder von Indian Yellow mit Oxyde of Chromium schnell heben. Nach dem Trocknen kann dann der erhaltene Ton durch passende Lasuren in gewünschter Weise verändert werden.

Was Stämme und Aeste betrifft, so ist auf deren naturgemäße Zeichnung die größte Aufmerksamkeit zu verwenden, da sonst nicht allein diese selbst Noth leiden, sondern die ganze Arbeit verunstaltet wird. Besonders vermeide man die unnatürlichen, absolut geraden Linien und sehe da, wo Stämme oder Aeste nach längerem Verschwinden sich wieder zeigen, auf entsprechende Verjüngung. Sie müssen stets so gezeichnet sein, daß sie geeignet sind, eine genaue Vorstellung der Verästelung vom Fuße bis in die Spitze zu geben. Die Schatten sind erst breit anzulegen und ist dann später das

Detail zu geben. Dabei vergegenwärtige sich der Lernende stets, daß je weiter ein Gegenstand zurücktritt, desto mehr das Detail verschwindet und die Localfarbe neutralere Töne annimmt. Helle Stämme im Mittelgrund spart man, sobald dies der Arbeit Eintrag thun würde, nicht aus, sondern nimmt sie später heraus; ebenso wenn Stämme im Vordergrunde eine hinter ihnen liegende größere Wasserfläche durchschneiden, da ein Aussparen die einheitliche Behandlung der letzteren in hohem Grade beeinträchtigen würde. Dunkele Stämme kleiner Dimension und von zweifelhaftem Charakter im Mittelgrunde lassen sich gewöhnlich mit den dunkelsten Tönen der Laubpartien in consistenterer Mischung geben. Stämme des Vordergrundes dagegen verlangen Individualisirung, weßwegen fleißiges Studium der Stämme der Waldbäume und sonst häufiger vorkommender Bäume, wie Weiden, Pappeln &c. &c. nach der Natur dringend anzurathen ist und zwar aus nächster Nähe, wie auf weitere Distanz. Die Birkenstämme betreffend bemerke ich noch, daß man solche am zweckmäßigsten mit dickem Chinese White anlegt und das tiefgefärbte Detail mit French Blue, Chrimson Lake und Burnt Sienna einsetzt.

Da in den meisten Fällen Grün im Vordergrund eine mehr oder weniger große Rolle spielt, wenigstens in landschaftlichen Darstellungen, so ergreife ich hier die Gelegenheit, auf den Vordergrund etwas näher einzugehen. Alles überhaupt Darstellbare kann mit wenigen Ausnahmen Gegenstand des Vordergrundes sein, weßhalb sorgfältige Studien auch in dieser Beziehung nothwendig sind. Dabei ist

jedoch eine allzugenaue und peinliche Nachahmung des Darzustellenden zu vermeiden, da hierdurch die Breite starke Einbuße erleiden würde und man sich auch andererseits sehr leicht an eine „kleinliche" Manier zu gewöhnen Gefahr läuft, weshalb man am besten auf breite Charakterisirung ausgeht. Der große Reiz eines Vordergrundes liegt in seiner glanzvoller Farbe ohne rohe Effekte, in Kraft ohne heftige Contraste, in einer schönen Linienführung und in vollkommenem Anschluß an die anderen Theile des Bildes.

Wiesen und Grasflächen in Mittel- und Vordergrund dürfen nicht mit dicker Farbe behandelt, sondern müssen naß angelegt werden, zu welcher Untermalung sich in vielen Fällen Gamboge mit Yellow Ochre eignet. Durch spätere Lasuren gibt man dann die geeigneten Töne in kühnen Strichen und Lagen und mit nicht zu nasser Farbe. Indessen empfiehlt es sich auch, die verschiedenen Farbentöne gleich Anfangs naß ineinander zu malen. Zunächst betrachte man die Erhöhungen und Senkungen des Terrains durch Eintragen der betreffenden Schatten, wobei große Genauigkeit empfohlen werden muß. Sodann gibt man einzelnen Stellen etwas mehr Detail, doch immer möglichst breit und lose, bis in die nächste Nähe zum Erkennen der einzelnen Halme rc., deren Darstellung ganz im Vordergrund oder an sonst passenden Stellen von großer Wirksamkeit sein kann, wie z. B. am Ufer, vor Wasser rc. rc. Größere Pflanzen lassen sich hier ebenfalls häufig mit Erfolg verwenden. Auch durch Herausnehmen und entsprechende Lasuren lassen sich einzelne Gräser rc. sehr getreu und präcise wiedergeben. Man arbeite

im Vordergrunde öfter mit der Seite des Pinsels, oder auch mit flachem, etwas gespaltenem Pinsel und ziemlich trockener Farbe, so daß mehrere Striche auf einmal gemacht werden können. Zufälligkeiten in Form und Farbe lassen sich auch hier mit Geschick und Geschmack verwerthen. Ueberhaupt ist der Vordergrund der Theil des Bildes, wo man sich, nach Bewältigung der Technik, nicht selten dem Gefühl und der Phantasie in Betreff der Gestaltung charakteristischer Formen mit Erfolg hingeben kann. Hierbei ist jedoch darauf zu sehen, daß man den Gegenständen die richtige perspektivische Größe gibt, da Zuwiderhandlungen sehr schlimm wirken. Figuren und Staffage aller Art kann man noch in letzter Stunde anbringen, wenn es wünschenswerth ist, was in Stimmungsbildern indessen gewöhnlich nicht der Fall ist. Man zeichnet alsdann die Umrisse des betreffenden Gegenstandes mit dickem Chinese White, füllt sie aus und colorirt nach dem Trocknen vorsichtig. Vieh ꝛc. von kleineren Dimensionen — größeres spart man besser aus — läßt sich auf diese Weise erfolgreich wiedergeben. Sehr tiefe und dunkle Stellen des Vordergrundes erscheinen häufig nach dem Trocknen der Farbe, besonders wenn man die Tiefe anstatt durch viele und schwächere Aufträge, nur durch wenige mit concentrirterer Farbe hergestellt hat, in sehr stumpfem Ton, oder aber zeigen solche Stellen, wo sie Farbenunterschiede zeigen sollten, statt deren ebenfalls stumpfes einfarbiges Colorit. Um die Farbe in solchen Fällen zu erhöhen oder heraustreten zu lassen, hat man vorsichtiges Lasiren solcher Stellen mit einer Lösung von arabischem Gummi empfohlen, welchem

Mittel ich jedoch nicht das Wort reden kann. Es bringt zwar Glanz hervor und der beabsichtigte Zweck wird ebenfalls erreicht, aber die Gummi-Lasur bildet zugleich einen glänzenden Fleck, welcher der harmonischen Wirkung des Bildes erheblichen Eintrag thut. Professor Schmidt empfiehlt für solche Fälle, den Finger mit sehr wenig Leinöl zu befeuchten und solches sanft über die tiefste Stelle und deren nächste Umgebung zu reiben, was mir geeigneter scheinen will. Ich habe noch keine Gelegenheit gefunden, das Mittel anzuwenden, da ich vorziehe, tiefe Stellen durch häufiges, mehr lasurartiges Uebergehen zu vertiefen zu suchen, bei welcher Prozedur das beregte stumpfe Auftrocknen nicht so leicht vorkommt. Im Allgemeinen zwar bietet der Vordergrund Gelegenheit, die stärksten Drucker anzubringen, allein ich muß den Lernenden doch darauf aufmerksam machen, daß im Ganzen genommen, die Töne des Mittelgrundes die größte Tiefe zeigen. Tiefe dunkle Stellen halte man stets warm im Ton, mische also nicht zu viel Blau hinein, indem kalte dunkle Stellen höchst unerfreulich wirken und ein sonst vielleicht gutes Bild schwer schädigen. Für Weiteres über Vordergrund verweise ich noch auf die Kapitel über Wasser, Wege, Felsen ꝛc. ꝛc.

Ich werde nunmehr an einigen Beispielen die Technik zu erläutern suchen, wiederhole aber zuvor nochmals, daß häufiges Malen nach der Natur und zwar in den verschiedenen Jahreszeiten, Studien der verschiedenen Bäume bei verschiedener Beleuchtung, besonders auch der Stämme, mit aufmerksamer Behandlung der Aststellung, an welcher der Kenner

schon von fern den Baum erkennt, sowie möglichst ausgeführte Studien von Vordergründen, behufs Erlangung einer brillanten Technik und Emancipation von conventioneller Behandlung dringend nothwendig sind. Ich betone nochmals die Beachtung der äußeren Form der Bäume, welche mit zu den wesentlichsten Bedingungen gehört, da wir bei Beschauung der Natur von der äußeren Form in erster Linie berührt werden. Wer das Ziel während einiger Zeit mit Ausdauer verfolgt, wird die Schwierigkeiten rascher überwinden, als es zuerst möglich schien.

I.

Einfache Belaubung eines beliebigen kleinen Baumes in warmem Ton.

Farben: Gamboge, Yellow Ochre, Indigo.

(Zeichnung nach der Natur oder nach einer Vorlage.)

Yellow Ochre wird hier angewendet, um etwas Körper zu geben, und damit die Farbe dicker aufgetragen werden kann, während andererseits hierdurch der in dieser einfachen Mischung etwas rohe Ton des Gamboge gemildert wird. Anstatt nun die drei Farben zusammen zu mischen, reibe der Lernende jede für sich auf der Palette mit nicht zu viel Wasser an und mische während der Arbeit je nach Bedürfniß, damit die Farbe nicht eintönig wird und das Laub in einem Auftrag beendet wird. Man mischt nun die beiden Gelb, setzt dann ein wenig Blau zu und beginnt oben mit gelblichgrünem Ton und ziemlich gefülltem Pinsel. Die Pinselführung muß eine tupfende, beinahe stoßweise sein, wobei nach

jeder Berührung des Papieres der Pinsel wieder weggenommen wird. Geschieht dies nicht, dann ist es sehr schwer, den Baum charaktervoll und mit den hellen Lichtern zwischen dem Laub wiederzugeben. Nach einigen Tupfen — die Engländer nennen diese Manier „touching“ — ändert man die Farbe etwas im Ton, besonders auch in den Schatten, und so fort bis zu Ende. Große Sorgfalt verwende man auf das Leichte der äußeren Form, gebe auch lieber einige Lichter mehr als einige zu wenig. Es ist dies wesentlich, da das Laub keine compacte Masse, sondern die Anhäufung vieler einzelnen Theile ist. Die Darstellung muß daher diese Vielheit betonen.

II.

Alte Eiche mit Stamm in kälterem, tieferem Tone.

Farben: Laub: Brown Pink, Vandyke Brown und French Blue. Stamm: Brown Madder und French Blue. — Tiefste Drucker auf dem Stamm: Brown Pink, Burnt Sienna, Chrimson-Lake und French Blue — Boden: Brown Madder, Light Red und French Blue. Gras: Gamboge, Yellow Ochre und Brown Pink. — Drucker im Vordergrund: Brown Pink.

Die Luft als beendet vorausgesetzt.

Man arrangirt die Farben für das Laub auf der Palette und nachdem das Papier befeuchtet und mit Löschpapier abgetrocknet ist, übergeht man das ganze Laubwerk mit dem entsprechenden Tone, welcher wie im vorigen Beispiel leicht in der Combination geändert wird, aber ohne weiter Rücksicht auf die Schatten zu nehmen. Die Lichter nicht zu

vergessen! Hierauf legt man den Stamm, Boden und das Gras mit obigen Farben an. Ist dieser Auftrag trocken, so gibt man die Schatten des Laubes mit denselben Farben wie vorher, nur in dunkeler Mischung. Hierbei ist nun ganz besonders zu beachten, daß diese Schatten eine ganz eigenthümliche, gerundete Form zeigen, welche man nicht steif, sondern leicht wiedergeben muß. (Jeder Baum hat seine ihm eigenthümlichen, aus der Ast- und Blattstellung ꝛc. resultirenden Schattenformen im Laub.) Man folge hierbei, wie überhaupt bei Laubwerk, stets der Richtung der Aeste. Hierauf bringe man etwas von der Baumfarbe an den unteren Rand des Grases und setze die dunklen Schatten auf dem Stamme ein, sowie die Halblichter des Grases mit denselben Farben wie vorher, nur dunkler. Ist Alles trocken, so bringt man mit denselben Farben die verschiedenen kleineren, tiefen Drucker auf das Laub. Viele derselben sind wahrscheinlich nicht viel größer als Punkte oder kurze Linien, und man achte daher sehr darauf, solche nicht zu dunkel zu geben oder dem Baum ein fleckiges Ansehen zu verleihen. Man sei daher nicht zu freigebig und gebe deren nur so viele als hinreichen, um den Charakter und die Abstufung der Töne zu wahren. Hierauf setzt man mit der Spitze des Pinsels und mit entschiedenen Strichen die dunkeln Drucker auf den Stamm, wobei man sich so getreu wie möglich nach dem Vorbild richtet. Mit der Baumfarbe zeichnet man alsdann noch einige Halme ꝛc. in das Gras, bringt mit dunkler, etwas trockener Farbe einige Striche, etwa wie Furchen, auf den Boden und setzt schließlich mit Brown Pink hier und da recht dicke Drucker ein.

Die Wiederholung der Baumfarbe auf dem Gras hat einen besonderen Zweck, nämlich den, den Baum nicht zu isoliren. Solche, wenn auch nur ganz lose, Wiederholungen von Tönen in einem anderen Theile eines Bildes sind sehr zu empfehlen, da sie Einheit bedingen; man wende sie jedoch immer nur, wie hier, etwas versteckt an.

Darstellungen dieser Art bieten sich in der Natur allenthalben.

III.

Motiv aus einer Gebirgslandschaft: Im Mittelgrund eine grasige Höhe, mit kahlen Felsblöcken; oben niedriger, tieftöniger Baumwuchs.

Farben: Felsen: Light Red, Rose Madder und Cobalt. Grüner Ton: Yellow Ochre und Indigo — Brown Pink und Cobalt. — Baumwuchs. Brown Pink, Indigo und Burnt Sienna.

Man mischt einen entsprechenden Ton von Yellow Ochre und Indigo, setzt solchen an der Kuppe der Höhe ein und ändert ihn hier und da leicht ab. Der Pinsel kann ziemlich voll sein, da es in diesem Falle gut wirkt, wenn die Ränder an den Felsen etwas scharf absetzen. Ist dieser Auftrag trocken, so übergeht man mit demselben Ton, welchem man, um ihn transparenter zu machen, etwas Brown Pink zusetzen kann, die beschatteten Theile der Höhe. Dies muß geschickt ausgeführt werden, d. h. mit sicherer Hand, um den Unterton nicht zu stören, weßhalb man, so lange die Stellen noch naß sind, nicht nochmals darüber malen darf, da sonst

die nothwendige Klarheit des Tons Roth leiden würde. Je mehr man sich mit diesem Ton dem Vordergrund nähert, desto weniger Yellow Ochre nimmt man und setzt dagegen mehr Brown Pink zu. Ist dies trocken, so gibt man mit einer dicken, gallertartigen Mischung von Brown Pink und Indigo, in tupfweiser Manier die Bäume, wobei man bei deren Silhouette zugleich eine halbkreisartige Bewegung macht und jedesmal den Pinsel vom Papier entfernt. Die kahlen Felsen werden jetzt mit obigen Farben in wechselndem Verhältnisse angelegt, wobei Light Red in den warmen Tönen vorherrschen muß, während für den Schatten Cobalt im Ueberschuß sein kann. Die Schatten der Felsen werden mit denselben Farben gegeben. Hierauf setzt man die Drucker an den Grenzen des Grases an den Felsen mit dicker Farbe, aus Yellow Ochre und Indigo, ein. Man nimmt nur wenig Farbe, um sie kräftiger einsetzen zu können und schleppt ein wenig über die freien Grasflächen. Brown Pink und Cobalt dient für einige Büsche im Gras. Es erübrigt noch, den Bäumen die dunkelsten Schatten mit Brown Pink, Indigo und ein wenig Burnt Sienna zu geben, was mit entschiedener Pinselführung zu bewerkstelligen ist und kann zum Schlusse hier und da noch etwas ziemlich trockene Farbe von Brown Pink und Gamboge über einzelne Graspartien geschleppt werden, aber nicht im Uebermaß, was sehr störend wirken würde.

Aus diesen wenigen Beispielen möge der Lernende entnehmen, daß recht wirksame Motive mit verhältnißmäßig wenigen Mitteln skizzirt werden können. Diese Beispiele könnten

in's Unendliche vermehrt werden, ohne deßhalb erschöpfend zu sein, weßhalb ich, da der Lernende über die zur Anwendung kommenden Töne sehr vollständig ausgerüstet ist, abbreche, umsomehr als es an Motiven nirgends fehlt. Doch will ich nachstehend noch ein Beispiel geben, wie die Studie eines Baumstammes in nächster Nähe auszuführen ist, oder vielmehr ausgeführt werden kann.

Motiv: Waldrand, im Vordergrund Rasen mit bemoosten Steinblöcken und einer alten Eiche, deren Stamm dem Beschauer sehr nahe gerückt ist, so daß von den Aesten nichts zu sehen ist, etwas weiter zurück eine alte verkrüppelte Eiche ohne Laub. Mittelgrund: Junger Wald in frischem Grün.

Einfache Motive wie dieses können dennoch so dargestellt werden, daß ihnen Schönheit und Interesse nicht abgesprochen werden kann, ohne daß deßhalb der Beschauer Anbeter der „paysage intime" zu sein braucht. Um dies aber bei einem so anspruchslosen Motiv erreichen zu können, bedarf es einiger Anstrengung, wie nicht minder genauer Kenntniß der Natur. Gute Zeichnung, schöne Linienführung, naturwahres Colorit und Breite in Licht und Schatten sind wesentliche Bedingnisse, um solche Motive interessant zu machen. Bei der Zeichnung sind außer den Umrissen, auch die verschiedenen Details der Rinde, sowie die Knorren und Hohlräume ꝛc. ꝛc. genau zu beachten.

Farben: Luft: Cobalt und Rose Madder. Zwischenräume der Rinde und erste Schatten: Cobalt, Chrimson Lake und Burnt Sienna. Rinde: 1. Ton: Oxyde of

Chromium und Blue Black; 2. Ton: Brown Pink, Oxyde of Chromium und Blue Black; Orangetöne: Vermilion, Yellow Ochre und Chinese White; Scharlachtöne: Rose Madder und Vermilion; Grüne Töne: Brown Pink, Gamboge und Oxyde of Chromium. Reines Grün: Emerald Green und Gamboge; Purpurtöne: Cobalt und Rose Madder; Reflexe in den Schatten: Chrimson Lake und Neutral Orange, — Neutral Orange und Yellow Ochre; Laubwerk: Gamboge, Brown Pink und wenig Burnt Sienna; Felsblöcke: Cobalt, Rose Madder und Blue Black; Tiefe rothe Drucker im Vordergrund: Rose Madder und Burnt Sienna.

Vorausgesetzt die Luft sei beendet und trocken, wird das Papier befeuchtet und abgetrocknet. Man mischt nun einen mattpurpurnen Ton von Cobalt, Chrimson Lake und Burnt Sienna und übergeht hiermit die Bleistiftstriche, welche auf dem vorderen Baum die Theilungen der Rinde andeuten, aber etwas dick. Man halte den Pinsel gut gefüllt und arbeite mit der Spitze desselben und mit festen, sicheren Strichen. Ist dies trocken, so übergehe man jedes einzelne Rindenstück mit obigem ersten Ton, lasse aber der vielen glänzenden Lichter wegen, überall einen schmalen weißen Rand und führe stets den Pinsel in der Richtung der Form. Mit demselben Ton, und Zusatz von etwas Cobalt und Rose Madder, übergeht man den hinteren, abgestorbenen Stamm. Hierauf legt man über die Schatten des ersten Stammes einen breiten Schattenton von Burnt Sienna, Chrimson Lake und Cobalt, ohne Rücksicht auf

die Reflexe und verstärkt dann die Rindenfarbe mit dem ersten Ton, aber ohne die Lichter zu berühren und mit ziemlich gelatinöser oder fast trockener Farbe. Für einige graue Stellen mische man Cobalt und Rose Madder zu. Nunmehr verstärke man die Theilungen der Rinde mit derselben Farbe wie vorher, aber ziemlich dick und dunkel. Für die knorrigen Stellen und die Hohlräume unter der Rinde benutzt man dieselbe Farbe, aber mit Burnt Sienna im Ueberschuß. Man halte den Pinsel vertikal und markire kühn und entschieden. Die Schatten am Felsblock und in den Vertiefungen des Bodens, sowie die des verkrüppelten Baumes, welche recht kräftig sind, gebe man mit demselben Ton. Die dunkel bemoosten Stellen des letzteren gebe man mit Brown Pink, Oxyde of Chromium und Blue Black, ebenso dessen Aeste; die heller bemoosten Theile mit Emerald Green und Gamboge, wobei man allenthalben einige kleine Lichter läßt, auch hier und da etwas Oxyde of Chromium zusetzt. Die Moose am vorderen Stamm gibt man mit derselben Farbe, aber dicker und dunkler und die gelberen Töne mit Gamboge, Brown Pink und wenig Burnt Sienna. Den Felsblock colorire man leicht und hell mit der oben angegebenen Combination. Man setzt nunmehr die wärmeren Orange- und Scharlachtöne ein, und zwar rein und auf die hellen Lichter, lasse aber immer noch einige derselben unberührt.

Mit der für das Laubwerk angegebenen Farbe übergeht man nunmehr den Wald und zwar in etwas kräftigem Ton. Während dieser trocknet, verstärkt man die Moose an

dem Felsblock mit Gamboge, Emerald Green und Oxyde of Chromium und zwar durch Tupfen und gibt die rothen Stellen im Vordergrund mit Rose Madder und etwas Burnt Sienna. Die Buchenstämme des Waldes gibt man mit Brown Pink, Oxyde of Chromium und Blue Black. Hier und da verbessert man mit dem Oxyde of Chromium das Grün des Laubes und mit Zusatz von Brown Pink gibt man das Unterholz. Nunmehr gebe man in den Schatten des Stammes einige Reflexe mit dicker Mischung von Neutral Orange und Yellow Ochre; nimmt der Schattenton diese Farbe nicht an, so befeuchte man die betreffende Stelle etwas und reibe leicht mit einem seidenen Tuch, worauf man den Ton aufträgt. Mit derselben Farbe übergeht man noch hier und da eine Stelle, um die kalten Töne zu mindern. Man vertieft nun die verschiedenen Theile der Rinde mit Brown Pink, Rose Madder und etwas Cobalt und zwar mehrmals, läßt aber immer dazwischen trocknen. Durch dieses Häufen von Farbe auf Farbe erlangt man große Kraft und Transparenz. Mit etwas Cobalt und Oxyde of Chromium übergeht man die blaugrünen Töne der Rinde, doch wende man diesen Ton nicht zu oft an, da er schwer macht; auch die wärmeren Töne verbessert man, und wendet gelegentlich auch Rose Madder unvermischt an. Man übergeht dann nochmals den hinteren Baum mit Brown Pink, Burnt Sienna und etwas French Blue, verbessert dessen Rinde mit spitzem Pinsel und einzelnen Strichen. Ueberflüssige Lichter fülle man aus und legt nochmals überall verbessernde Hand an. Die Moose tüpfle man

aus mit Oxyde of Chromium, und dazwischen mit Gamboge und Emerald Green; die tiefen Stellen mit Brown Pink. Zum Schlusse nimmt man einen kleinen, flachen Pinsel und übergeht die zahlreichen Lichter an den Kanten der Rinde mit scharfen, kurzen Strichen mit dickem Chinese White, doch nicht zu freigebig, um fleckiges Aussehen zu vermeiden. Diese Beschreibung ist vielleicht etwas zu ausführlich gewesen. Es galt mir aber zu zeigen, in welcher Weise ein ausgeführteres Werk behandelt werden muß, um strengen Anforderungen zu genügen.

D. Wasser nebst Staffage.

1. Colorit.

a. Töne für stehendes Wasser (in der Regel vom Wetter abhängig.)

Cobalt. Rose Madder und Yellow Ochre, bei hellem Wetter.

Cobalt und Indian Red, weniger hell.

Cobalt, Indigo und Brown Madder. } trübe.
Cobalt, Brown Madder und wenig Sepia. } trübe.
Cobalt, Yellow Ochre und wenig Brown Madder. } trübe.

Indigo und Brown Madder, oder Light Red, sehr trübe.

b. Töne für Flüsse und Bäche.

1. Für gelbes oder orangefarbiges Wasser.

Raw Sienna.

Raw Sienna und Vandyke Brown oder Brown Madder.

2. Für grünes Wasser.

Cobalt und Gamboge.
Grünblau Oxyd.
Raw Sienna und Indigo.
Roman Ochre und Indigo.
Indian Yellow, Burnt Sienna und Indigo.
Indian Yellow, Vandyke Brown und Indigo.
Brown Pink, Indigo und wenig Vandyke Brown.

3. Für graues, schwach farbiges Wasser.

Burnt Sienna und Cobalt.
Cobalt, Brown Madder und Raw Sienna.
Cobalt, Purple Madder und Gamboge.
Indigo, Brown Madder und Indian Yellow.

4. Für sehr dunkles Wasser.

Brown Madder und Vandyke Brown.
Vandyke Brown, Chrimson Lake und Indigo.
Indian Yellow, Sepia und Chrimson Lake.
Raw Sienna und French Blue.
Sepia, Lamp Black und Brown Madder, } für Vegetation unter Wasser.
Indian Yellow, Burnt Sienna und Indigo, (dick, vereint mit Weichheit große Kraft).

Für Zwischenräume und dunkle Markirungen der Steine im Bette der Bäche 2c. eignen sich:

Raw Sienna, Rose Madder und Vandyke Brown.
Raw Sienna, Vandyke Brown und Chrimson Lake.
Brown Madder und Indigo.
Brown Madder und French Blue, kräftige Farbe.

Sepia und Brown Madder, sehr reicher Ton.
Vandyke Brown, Chrimson Lake und Indigo.

Payne's Grey Neutral Tint French Blue	und Burnt Sienna, sehr nützliche Töne.

Indigo und Brown Pink.

Bei diesen Tönen ist darauf aufmerksam zu machen, daß eine zu große Quantität Blau in dunklen Mischungen Schwärze erzeugt, weßhalb es nicht in zu großer Menge zugesetzt werden darf. Im tiefsten Schatten muß die Farbe stets warm und durchsichtig sein. Eine Lasur von Gamboge und Chrimson Lake ist hier oft dienlich dieselbe zu verstärken.

c. Töne für Seewasser.

1. Für Grau und erste Anlage.

Cobalt und Light Red oder Indian Red.
Cobalt, Purple Madder und Yellow Ochre.
French Blue und Lamp Black.
French Blue und Brown Madder.
French Blue, Indigo und wenig Rose Madder.

2. Localtöne bei stürmischem Wetter.

Raw Sienna und Lamp Black.
Raw Sienna und Sepia
Raw Umber und Indigo oder Cobalt.
Vandyke Brown und Indigo oder Cobalt.
Vandyke Brown und Raw Sienna.
Cobalt und Burnt Sienna.
Burnt Sienna und Indigo.

3. Meergrün, mehr oder weniger rein.

Burnt Sienna, Cobalt und wenig Rose Madder.

Burnt Sienna und Brown Madder.

Cadmium und French Blue, sehr schön.

Raw Sienna und Cobalt, oder French Blue, oder Indigo. (Im Vordergrunde kann diesen Mischungen etwas Vandyke Brown oder Brown Pink zugesetzt werden.)

Raw Sienna, Prussian Blue und wenig Bistre.

Bistre, Prussian Blue und Gamboge, schön.

Gamboge und Cobalt.

Gamboge und Sepia.

Cobalt, Yellow Ochre und wenig Chrimson Lake.

Roman Ochre und Indigo.

Light Red und Prussian Blue.

Grünblau Oxyd.

Emerald Green als leichte Lasur zum Erhöhen einzelner sehr lebhaft gefärbter Theile.

Viridian.

Cobalt und Yellow Ochre. Cobalt und Emerald Green 2. Ton. Cobalt und Gamboge in mehreren sehr leichten Lasuren.	brillanter Ton für Landseen.
Raw Sienna. Raw Sienna und Vandyke Brown. Raw Sienna und Rose Madder. Yellow Ochre.	für Lichter.

d. Töne für Schiffe, Segel rc. rc.

1. für braune oder schwarze Schiffe.

(für sehr ferne Schiffe wird Cobalt zugesetzt).

Lamp Black.
Lamp Black und Chrimson Lake oder Light Red.
Lamp Black, Brown Madder und Burnt Sienna.
French Blue, Sepia und Chrimson Lake.
French Blue, Brown Madder und Burnt Sienna.
Indigo und Chrimson Lake.
Indigo, Rose Madder und Burnt Sienna für Boote.
Payne's Grey.
Payne's Grey und Light Red.
Payne's Grey und Vandyke Brown.
Payne's Grey und Burnt Sienna liefert zahlreiche braune Töne, welche durch Zusatz von Chrimson Lake in röthere Tinten übergeführt werden können.
Neutral Tint, wie Payne's Grey zu verwenden.
Sepia, Lamp Black und Brown Madder.
Sepia, Burnt Sienna und Brown Madder.
Burnt Sienna, Chrimson Lake und Indigo.
Burnt Sienna, Lamp Black und Brown Madder, sehr nützlicher Ton für Schiffe, Boote und alte Pfosten.
Vermilion, Burnt Sienna und Brown Madder, ebenso.

2. für röthliche Boote rc.

Burnt Sienna und Chrimson Lake.
Payne's Grey oder Neutral Tint. } mit Rose oder Brown Madder oder Chrimson Lake.

Vermilion, Burnt Sienna und Blue Black für rostiges Eisenwerk.
Brown Madder und Lamp Black, desgleichen.
Black Lead für blankes Eisen.

---

3. Für helle Segel.

Roman Ochre.
Yellow Ochre.
Yellow Ochre mit Payne's Grey oder Neutral Tint.
Yellow Ochre mit Raw Umber oder Light Red.
Yellow Ochre mit Vermilion oder Burnt Sienna.
Cobalt und Light Red.

Für rothe Segel.

Roman Ochre und Rose oder Brown Madder.
Light Red und Brown oder Purple Madder.
Burnt Sienna und Vermilion.
Burnt Sienna und Brown Madder.
Burnt Sienna und Indian Red.

Für Körbe ꝛc. ꝛc.

Raw Sienna.
Raw Sienna mit Brown Madder oder Vandyke Brown.
Raw Umber.
Indian Yellow, Burnt Sienna und Indigo.

Sehr tiefe, kraftvolle Töne für Drucker ꝛc. ꝛc.

Sepia und Brown Madder oder Chrimson Lake.
Brown Madder, oder Purple Madder.
Vandyke Brown, Chrimson Lake und Indigo.

Brown Pink und Purple Madder.
Burnt Carmine, kräftigster Ton für sehr bedeutende Tiefe.

2. Technik.

Die Schönheit einer Landschaft wird durch Wasser, welcher Art es auch immer sein möge, in äußerst wirksamer Weise gehoben, und besonders ist stilles Wasser, welches ich zunächst bespreche, geeignet, breite Wirkung zu sichern, indem es die Farben der Luft wie der nächsten Umgebung wiederholt. Technisch wird Wasser in derselben Weise behandelt wie die Luft, daher auch bei Anlage der letzteren mit in Angriff genommen, sobald seine Dimensionen keine allzu geringen sind. Man nimmt indessen die Töne in der Regel etwas schwächer, wie für die Luft, besonders auch bei Abendbeleuchtungen. Die Anlage ist stets eine breite. Spiegelbilder werden zugleich mit den betreffenden Gegenständen und mit denselben, aber um einen geringen Grad schwächeren Tönen gegeben.

Man versäume nie das Papier vorher zu näßen, damit alles zart in einander geht und führe den Pinsel bei Spiegelbildern stets in vertikaler Richtung. Die meist zahlreichen kleineren, horizontalen Lichter bleiben unbeachtet, indem sie am besten nach Beendigung des Wassers herausgewischt werden. Umfangreichere Lichtlinien dagegen, oder sonstige breite Lichtmassen, spart man am besten aus.

Soweit nur die Spiegelung in Betracht kommt, ist die Darstellung von Wasser eine sehr leichte, allein es kommt

in der Hauptsache darauf an, die Oberfläche als solche zum Ausdruck zu bringen, was ungeachtet der geringfügigen zu diesem Zwecke erforderlichen Mittel nicht so leicht ist. Die Vergegenwärtigung der Oberfläche ist nämlich im Wesentlichen von getreuer Darstellung verschiedener sehr kleiner und an sich unbedeutender Lichter abhängig, welche durch geringe Bewegungen auf oder unter der Oberfläche, durch schwimmende Thiere aller Art, wie Insekten, Frösche, Fische ꝛc. ꝛc. hervorgerufen werden. Zu Zeiten fehlen indessen auch diese und die Ruhe ist dann eine so absolute, daß man lediglich auf Spiegelbilder angewiesen ist. In solchen Fällen ist das Anbringen eines Bootes von großem Nutzen, und ist das Wasser seicht, so hilft uns durchwatendes Vieh, mit welchem zugleich kräftige Farben in das Bild kommen, wie auch Wasservögel sehr geeignet sind, die Ruhe der Fläche zu unterbrechen.

Was die Farbe des Wassers betrifft, so unterliegt die Beurtheilung derselben vielfach Irrungen, ganz besonders unter dem Einfluß von Halbschatten und Wasser, welches man für farblos zu halten geneigt ist, erscheint nicht selten, sobald ein hellerer Gegenstand, etwa das Segel eines Bootes, mit ihm in Berührung kommt, in einem recht tiefen Ton. Es bedarf also nur eines entschiedenen Lichtes, um diesen Contrast hervorzurufen.

Reines Wasser ist indessen in der Regel von blauer Farbe, wie das der Alpenseen. Enthält es mehr oder weniger organische Stoffe, so neigt es in's Grüne und geht bei zunehmender Sättigung mit organischer Materie — Sumpfwasser — ins Braune über.

Aus Obigem resultirt, daß wir bezüglich der Töne für stehendes Wasser lediglich auf jene für Luft und Wolken angewiesen sind, weßhalb sie genau zu beobachten und höchstens etwas gemilderter oder grauer im Ton zu halten sind. Im Allgemeinen und sobald keine Spiegelung stattfindet, wird man auch die oben angegebenen sehr transparenten Töne von Nutzen finden. In Betreff der Zeichnung will ich noch darauf aufmerksam machen, daß, in Fällen, wo gegen den Horizont geneigte Gegenstände, wie z. B. schiefstehende Bäume sich abspiegeln, man darauf zu achten hat, daß das Spiegelbild die richtige perspektivische Richtung erhalte und ein z. B. gerade gegen uns über befindlicher derartiger Baum sich nicht etwa in gerader Richtung spiegle, da für die Spiegelung die Gesetze der Perspektive in Anwendung kommen.

Die Spiegelung des Wassers ist in hohem Grade von der Polarisation des Lichts abhängig. Spiegelt sich der klare Himmel auf einer ruhigen Wasserfläche, so wird, je nach der wechselseitigen Stellung von Sonne, Wasser und Beschauer, das Licht des Himmels entweder vollständig — oder nur theilweise — oder fast gar nicht reflektirt werden, in welch letzterem Falle alsdann die dem Wasser eigenthümliche Farbe zur Geltung kommt, was an jeder durch starken Wind bewegten kleineren Wasserfläche, wie kleinen Flüssen und Bächen, beobachtet werden kann.

Daher rührt es auch, daß an Tagen, an welchen der Himmel ganz blasse, duftige Töne zeigt, eine Wasserfläche dennoch tief blau oder blaugrün erscheinen kann, was am auffallendsten zur Erscheinung kommt, wenn die Sonne seitlich

vom Beschauer steht. Steht diese aber vor oder hinter ihm, so behält das Spiegelbild des Himmels seine natürliche Farbe und die Fläche wird dann nie sehr tiefe Töne zeigen.

Ganz anders, namentlich in Bezug auf Farbe, verhält es sich mit fließendem Wasser. Flüsse und Bäche bieten in der ihnen eigenthümlichen Färbung eine erstaunliche Mannigfaltigkeit. Sodann zeigt das Bett der Bäche sehr verschiedene Zustände, von compaktem Felsengestein bis zu losen Kieseln und Sand, und wo letzterer dicht von Wasserpflanzen bedeckt ist, bemerkt man besondere Tiefe des Tons. Veränderungen in der Strömung, Hindernisse, Stauungen, kleine Fälle mit zahlreichen Lichtern und Reflexen bieten willkommene malerische Motive.

Die Technik bleibt dieselbe. Nach den ersten breiten, dünnen Anlagen setzt man die Steine oder den Grund des Bettes mit ziemlich starker Farbe ein. Für Steine empfiehlt es sich, mit den oben aufgeführten Tönen, und zwar in dicker Mischung, nur die Schattentöne zwischen den einzelnen Steinen zu geben, worauf, sobald Alles trocken ist, mit Wasser leicht abgewaschen wird, um die scharfen Conturen zu beseitigen. Ist die überschüssige Nässe mit Löschpapier aufgetrocknet, dann übergeht man das Wasser nunmehr mit der passenden Lokalfarbe, was, sobald der Ton tief ist, zwei bis dreimal wiederholt werden muß, da Tiefe des Tones und Transparenz lediglich auf diese Weise zu erreichen ist. Kleine Lichter übergeht man, um der Ein=

heit der Töne keinen Eintrag zu thun und nimmt sie später mit einem seidenen Tuch heraus, wobei, was sehr wesentlich, die Form der Lichter genau zu beachten ist. Behufs Darstellung horizontaler Linien ist auch die vorsichtige Anwendung des Radirmessers nicht selten von Vortheil, aber ganz besonders eignet sich dasselbe zur Herstellung des Schaumes auf Wellen und Wasserfällen 2c. 2c., welcher damit sehr leicht und naturwahr wiedergegeben wird. Bei Wellen beachte man immer genau deren Formen, sowie die Schattentöne und den Halbschatten unter dem Kamme.

Die Seestücke oder Marinen bilden eine eigene Klasse von Gemälden von theilweise hohem Reiz. Sie sind vorzugsweise Stimmungsbilder und lediglich von getreuer Wiedergabe von Luft und Meer abhängig, weßhalb sich der Seemaler in noch höherem Grade als der Landschafter mit Darstellung der verschiedensten Zustände der Luft vertraut zu machen hat. Auch das Meer erfordert ein eingehendes Studium. Ein Moment von großer Bedeutung ist die Form der Wellen, welche nahezu an jeder Küste eine andere ist und beruhen diese Unterschiede vorzugsweise auf lokalen Umständen, besonders auf der Configuration des Bodens. Die Wellen der offenen See zeigen diese vielgestaltigen Formen nicht, sie sind natürliche Wellen weil ungebrochen, und leichter nachzuzeichnen. Stößt aber bewegtes Wasser, wie z. B. an felsigen Küsten, auf Hindernisse, so erheben sich die Wellen weit höher als auf offener See und die verschiedenen Formen gestalten sich noch mannigfaltiger.

Die Zeichnung der Wellen muß eine correkte sein. Lichter, Schatten und Reflexe müssen genau beobachtet und verstanden werden. Dabei ist es nicht leicht, den Wellen den Charakter der Bewegung zu geben, denn hiezu bedarf es des Verständnisses ihrer gegenseitigen Einwirkungen sowohl, wie des der Wirkung des Windes. So zeigt ein Theil einer Welle die Farbe der Luft, ein anderer die Lokalfarbe des Wassers, während ein dritter durch den Reflex einer anderen Welle im Ton sehr bedeutend verstärkt ist, was vorzüglich bei kurzen hohlen Wellen vorkommt.

Das Seewasser wird, was Technik anbelangt, wie die Luft behandelt. Nach mehreren, recht flüssig und grau zu haltenden Untermalungen, welche nach der Küste hin in reinere Farbe übergehen und den nöthigen Waschungen mit Wasser dazwischen, trägt man in gleicher Weise die Lokalfarbe auf, halte aber die einzelnen Aufträge so dünn und flüssig wie möglich und hüte sich zu grün zu malen. Die Ferne ist selbstverständlich mehr im Luftton zu halten und erfordert daher mehr Cobalt. Mit dem Aussparen von Lichtern halte man sich nicht auf; diese werden nach Beendigung herausgewischt. Die Mitte des Bildes oder, besser gesagt, die Stelle, wo der Augenpunkt sich befindet, hat das meiste Licht, welches sich bis an den unteren Rand hinzieht, während nach beiden Seiten hin der Ton tiefer wird. Die Lichtseiten der Wellen in der Mitte des Bildes zeigen die Farbe des Himmels, aber auch die dunkelsten Schatten derselben müssen im Tone immer noch leuchtend und flüssig sein, was besonders durch Raw Sienna, aber auch durch gelbe Töne überhaupt zu erlangen

ist. Man sieht nicht selten, daß das Wasser zu undurchsichtig und schwer gehalten ist, so daß es fast den Eindruck von Festem macht, in welchem Falle dann der Maler, um die Transparenz zu versinnbildlichen, einen sich spiegelnden schwimmenden Körper, anbringt, z. B. eine Boje ꝛc., und ich habe mehrfach diese List selbst von bedeutenden Künstlern in Anwendung bringen gesehen. Sehr schlau mag das wohl sein, aber als Prinzip ist es ein höchst verwerfliches, da Jeder, der die See kennt, recht gut weiß, daß bewegtes Seewasser nur höchst unbedeutend oder gar nicht spiegelt. Der Schaum ist, wie bereits erwähnt, sehr täuschend mit dem Radirmesser wiederzugeben. Für spritzenden Schaum eignet sich jedoch Chinese White, recht kühn aufgetragen, besser.

Was die Staffage betrifft, welche in Marinen nur sehr selten, und sei sie auch nur durch ein fernes Segel vertreten, vermißt wird, so stehen in erster Linie eine große Zahl von Schiffen verschiedenster Art zu Gebote. Ihre Verwendung erfordert indessen einige nähere Kenntniß ihrer Größenverhältnisse, ihres Baues, sowie ganz besonders des Takel- und Segelwerks, wie nicht minder der, der jeweiligen Stärke und Richtung des Windes entsprechenden Verwendung desselben. Diesen Faktoren muß daher gebührende Rechnung getragen werden. Bei geschmackvoller Anordnung sind Schiffe, schon ihrer pyramidalen Form wegen, bedeutender Wirkung fähig, welche durch Gestalt und Farbe der verschiedenen Segel noch mehr erhöht wird. Auch an der Küste läßt sich nicht selten Staffage mit Vortheil anbringen. Höchst malerisch machen sich hier besonders alte Fischerboote mit herabhängendem

oder umherliegendem Segelwerk, von Mast zu Mast gespannten Netzen, in Unordnung aufgehäuften Körben rc. rc. während sich die Trachten der Fischer als nicht weniger brauchbar erweisen. Man hüte sich aber bei der Staffage zu viel in das Detail zu gehen, um nicht die Breite und die ganze Wirkung des Bildes zu beeinträchtigen. Bevor man sich jedoch an Seestücke mit Staffage von Schiffen wagt, dürfte es gerathen sein, sich zuvor einige Kenntniß der Linien-Perspektive zu erwerben, indem die bei der Darstellung von Schiffen sehr häufigen Verkürzungen und die große Mannigfaltigkeit von Winkeln solche voraussetzen.

E. Wege und Ufer.

1. Colorit.

Neutral Orange und Cobalt, sehr verschiedene Töne.
Raw Umber. — Yellow Ochre.
Burnt Sienna.
Brown Ochre für sandiges Terrain.
Vandyke Brown, Cobalt und Rose Madder.
Yellow Ochre und Light Red.
Yellow Ochre, Light Red und Rose Madder.
Yellow Ochre, Light Red und Payne's Grey.
Yellow Ochre, Light Red und Indian Red.
Yellow Ochre und Vandyke Brown.
Yellow Ochre, Burnt Sienna und Cobalt.
Yellow Ochre, Rose Madder und Cobalt.
Gamboge und Raw Sienna.
Cobalt, Lake und Burnt Sienna.

Light Red und Lamp Black.
Brown Ochre und Brown Madder.
Brown Madder, Light Red und French Blue.
Rose Madder, Indigo und Burnt Umber.
Raw Sienna und Vermilion.
Raw Umber und Vermilion.

Zu Schattentönen eignen sich vorzugsweise:

Cobalt, Rose Madder und Yellow Ochre.
Blau, Rose Madder und Burnt Sienna liefert endlose Verschiedenheit brauchbarer Töne.
Lamp Black und Light Red oder Rose Madder.
Indigo und Light Red oder Indian Red.
Payne's Grey oder Neutral Tint.
Burnt Sienna und Lamp Black.
French Blue und Brown Madder.
French Blue, Burnt Sienna und Lake.
Sepia allein oder mit Brown Madder.
Vandyke Brown allein oder mit Purple Madder.
Purple Madder.
Raw Umber und Vermilion.

Brown Pink für tiefe Drucker.
Brown Pink, Rose Madder und Cobalt, tiefe Drucker.
Vandyke Brown in fast trockener Farbe über Wege 2c. geschleppt macht den Boden rauh.
Indian Yellow und Burnt Umber oder Brown Madder für Moos und tiefe Töne unter Ufer 2c.

2. Technik.

Die ersten Farbenaufträge seien breit, die folgenden je nach Bedürfniß weniger, aber mit bestimmten, hier und da etwas accentuirten Umrissen, da zu beachten ist, daß hier jede Abweichung von der geraden Linie irgend eine besondere Form hat, welche nicht willkürlich behandelt werden darf. Wo viele verschiedene Töne vertreten sind, sehe man darauf, daß solche bei den ersten Waschungen zart in einander laufen. Waschungen mit reinem Wasser dürfen hier auch nicht fehlen, besonders bei Anlage der Schatten. Die einzelnen Steine und Erdmassen sind etwas selbständiger zu behandeln, da sie in der Farbe mehr oder weniger vom Boden abweichen und insoferne auch zur Wiederholung anderer Töne sich eignen. Obgleich aber jeder Stein Licht, Halbschatten, Schatten, Farbe und Reflex besitzt, so muß dennoch Einheit im Ganzen gewahrt bleiben und kein Stein darf aus dem Bilde herausfallen oder sich dem Beschauer in besonderer Weise aufdrängen.

Die malerischsten Wege sind die unebenen, verwahrlosten, von tiefen Furchen ꝛc. durchzogenen und mit Steinen besäeten. Wege dieser Art erfordern der vielen Lichter und Schatten wegen eine besonders aufmerksame Behandlung. Die Lichter werden mittelst eines Tuches oder des Waschleders herausgewischt. Zufälligkeiten, welche hierbei zu Tage kommen, lassen oft geschickte Verwerthung zu. Tiefe Furchen werden, um sie tief erscheinen zu lassen, wiederholt mit warmen Farbentönen übergangen, nicht mit einem einzigen sehr dunkeln

Ton. Ist Alles beendet, so empfiehlt es sich, einen Pinsel mit ziemlich trockener Farbe über Weg, Ufer oder größere Steinmassen zu schleppen, wozu sich Vandyke Brown vorzugsweise eignet. Haben Steine oder sonstige Stellen eine etwas unreine Farbe erhalten, so mischt man zum entsprechenden Farbenton etwas Chinese White und übermalt hiermit die betreffenden Stellen. Auf gleiche Weise kann man auch kleine Steine in beendete Rasenflächen bringen. Nach dem Trocknen gibt man dann die Schatten ꝛc.

F. Felsen.

1. Colorit.

a. Töne für graue Gesteine.

(Dieselben können auch sonst als Schattentöne Anwendung finden.)

Cobalt und Burnt Umber.
Cobalt und Light Red.
Cobalt, Brown Madder und Raw Umber.
Cobalt, Chrimson Lake und Burnt Sienna.
Cobalt, Rose Madder und Blue Black.
Indigo.
Indigo und Light Red.
Indigo und Burnt Umber.
Indigo und Brown Madder.
Indigo und Indian Red.
Indigo, Rose Madder und Roman Ochre.
Indigo, Burnt Sienna und Chrimson Lake.
French Blue und Lamp Black.

Sepia, Lamp Black und Brown Madder.
Sepia, Indigo und Chrimson Lake.
Sepia, Cobalt und Rose Madder.
Payne's Grey, Burnt Sienna und Chrimson Lake.
Payne's Grey, Sepia und Brown Madder.
Lamp Black, Cobalt und Purple Madder.
Lamp Black und Rose Madder.
Lamp Black und Emerald Green.
Blue Black und Light Red oder Chrimson Lake.
Raw Umber und French Blue.
Vandyke Brown und French Blue.
Burnt Umber, Cobalt und Rose Madder.
Vandyke Brown, Blau und Rose Madder.

b. Kalte und warme Lokalfarben.

Raw Sienna, Vandyke Brown und Cobalt.
Raw Sienna, Brown Madder und Indigo.
Raw Sienna und Brown Madder.
Yellow Ochre.
Yellow Ochre und Light Red.
Roman Ochre und Lamp Black.
Roman Ochre, Lamp Black und Lake.
Roman Ochre und Rose Madder.
Light Red.
Light Red, Rose Madder und Cobalt.
Burnt Sienna.
Burnt Sienna und Payne's Grey.

Burnt Sienna, Chrimson Lake und Cobalt oder French Blue.
Indian Yellow, Burnt Sienna und Indigo.
Brown Madder.
Brown Madder und Sepia.
Brown Madder, Burnt Sienna und Indigo.
Raw Umber.
Brown Ochre.
Bistre und Prussian Blue.

c. Moose.

Sepia und Indian Yellow.
Brown Pink, Lake und French Blue.
Chrimson Lake, Indigo und Vandyke Brown.
Olive Green und Brown Pink.
Indian Yellow und Brown Madder.
Indian Yellow und Burnt Umber.
Indian Yellow und Oxyde of Chromium.
Gamboge und Emerald Green.

2. Technik.

Felsen gehören, obgleich meist grau, zu den farbenreichsten Gegenständen und werden vortheilhaft angewendet, um einer Gegend den Ausdruck von Wildheit und Einsamkeit zu verleihen. Von Vegetation umgeben und umrankt bieten sie häufig sehr wünschenswerthe Contraste. Die Umrisse der Felsen sind stets etwas zackig und zerklüftet zu halten. Da

die Färbung in der Regel eine sehr wechselnde ist, so läßt man die Farben am besten naß in einanderlaufen. Dabei spült man jedoch den Pinsel nicht bei jeder Abänderung der Farbe aus, sondern man bringt blos die Spitze desselben in andere Farbe. Dieses Verfahren ist sehr zu empfehlen, auch bei sonstigen Objekten mit vielem Wechsel der Farbe, da die Wirkung eine sehr ausgezeichnete und naturwahre ist. Die dunkeln Töne der Steine gibt man am besten mit dicker warmer Farbe, ausgenommen jedoch die dunkeln Höhlungen, welche wie die tiefen, transparenten Stellen behandelt werden müssen. In Betreff der breiten Farbenaufträge bemerke ich noch, daß solche, soweit dieselben an den Rändern mit zur Modellirung beitragen, dem Charakter des Gesteins entsprechend etwas zackig zu halten sind. Lasuren der Lokalfarbe über das Grau machen sich häufig sehr vortheilhaft, indem sie die Verschiedenheit der Töne vermehren und dabei über das solide Gestein eine gewisse Transparenz verbreiten. Nimmt die Vegetation keine größere Fläche in Anspruch, so übergeht man sie in den ersten Anlagen mit den Tönen des Gesteins. Ueber größere Gesteinsmassen im Vordergrund schleppt man bei Beendigung des Bildes dicke Farbe, hält dabei den Pinsel von der Seite und berührt das Papier nur leicht, so daß die Farbe nur an den oberen Theilen desselben haftet. Rauheit der Flächen läßt sich in keiner anderen Weise so natürlich wiedergeben. Im Allgemeinen empfiehlt es sich den Tönen für Felsen und Steine etwas Chinese White beizumischen, wodurch die Farben mehr Körper erhalten, was bei so soliden Massen nur erwünscht ist.

G. Gebäude und deren Theile.

1. Colorit.

a. Töne für Mauerwerk, Wände, Steine 2c.

Roman Ochre.
Roman Ochre und Lamp Black oder Rose Madder.
Roman Ochre, Lamp Black und Chrimson Lake.
Yellow Ochre.
Yellow Ochre und Lamp Black.
Yellow Ochre und Blue Black.
Yellow Ochre und Vandyke Brown.
Yellow Ochre und Sepia.
Yellow Ochre, Light Red und Blue Black.
Yellow Ochre, Sepia und Payne's Grey, sehr schöner Ton.
Yellow Ochre, Burnt Umber, Chrimson Lake und Indigo.
Yellow Ochre, Light Red und Cobalt.
Indigo und Sepia.
Blue Black.
Rose Madder und Blue Black.
Raw Umber.
Raw Umber und French Blue.
Burnt Sienna und Lamp Black.
Burnt Umber, sehr brauchbar.
Burnt Umber, French Blue und Rose Madder.
Indigo und Burnt Umber.
Blue Black, Chrimson Lake und Burnt Umber, tiefe Töne.

b. Rothe Sandsteine in Sonnenbeleuchtung.

Light Red.
Light Red, Rose Madder und Cobalt.
Rose Madder und Yellow Ochre.
Rose Madder und Naples Yellow.
Rose Madder und Light Red.
Indian Red und Rose Madder.
Sepia, Lamp Black und Rose Madder. } alte Sandsteine.
Indian Red und Neutral Tint. } alte Sandsteine.

c. Ziegel im Licht.

Burnt Sienna — Light Red — Brown Madder.
Indian Yellow und Brown Madder.
Yellow Ochre und Indian Red oder Vermilion.
Vermilion und Indian Yellow.
Burnt Sienna, Vermilion und French Blue.

d. Ziegel im Schatten.

Burnt Sienna und Brown oder Purple Madder.
Light Red und Payne's Grey.
Purple Madder.
Lamp Black.
Vandyke Brown, Purple Madder und Blau.
Roman Ochre, Indian Red und French Blue.
Brown Pink, Lake und Indigo.
Brown Pink, Yellow Ochre, Light Red und Indigo.
Burnt Sienna, } Rose Madder und Blau, unendlich verschiedene Töne.
Vandyke Brown } Rose Madder und Blau, unendlich verschiedene Töne.

e. Holzwerk.

Yellow Ochre und Lamp Black oder Blue Black.
Cobalt und Light Red.
Indigo und Light Red.
Lamp Black.
Lamp Black und Chrimson Lake.
Blue Black und Cobalt.
Sepia — Vandyke Brown.
Raw Umber — Burnt Umber.
Burnt Sienna und French Blue.
Burnt Sienna und Lamp Black.
Payne's Grey und Yellow Ochre.
Payne's Grey und Burnt Sienna.
Payne's Grey und Light Red.
(anstatt Payne's Grey auch Neutral Tint.)
Vermilion, Burnt Sienna und Brown Madder.
Brown Madder und Sepia.
Brown Madder und French Blue.
Brown Madder, Burnt Sienna und French Blue.
Brown Pink, French Blue und Burnt Sienna, Drucker.

f. Schiefer.

Payne's Grey. — Lamp Black.
Lamp Black und Blau.
Lamp Black und Rose Madder.
Cobalt und Sepia.
Blue Black, Cobalt Rose und Madder.
Sepia, Chrimson Lake und Indigo.
Indigo und Light Red oder Indian Red.

Indigo, Lamp Black und Chrimson Lake.
French Blue und Blue Black.
French Blue und Brown Madder oder Purple Madder.
French Blue, Chrimson Lake und Brown Pink.

g. Strohdächer.

Burnt Umber, Lake und Indigo, alt.
Yellow Ochre, Burnt Umber und Indigo.
Brown Madder — Purple Madder.
Yellow Ochre und Brown Madder.
Vandyke Brown — Sepia.
Sepia und Yellow Ochre.
Brown Madder und Blau.
Indigo, Chrimson Lake und Yellow Ochre.

<table>
<tr><td>Brown Pink.</td><td rowspan="2">Moos-dächer.</td></tr>
<tr><td>Brown Pink, Burnt Sienna und French Blue.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>Brown Pink, Lake und French Blue.</td><td rowspan="3">für Linien und derartiges Detail.</td></tr>
<tr><td>Brown Pink, und Burnt Umber.</td></tr>
<tr><td>Brown Pink allein.</td></tr>
</table>

h. Beworfene Wände.

<table>
<tr><td>Raw Umber.</td><td rowspan="4">mit oder ohne Blau.</td></tr>
<tr><td>Vandyke Brown.</td></tr>
<tr><td>Burnt Umber.</td></tr>
<tr><td>Sepia und Yellow Ochre.</td></tr>
</table>

i. Dunkle Interieurs.

French Blue, Lake und Brown Pink.

French Blue, Lake und Burnt Sienna.
Burnt Sienna und French Blue.
Burnt Sienna, Brown Pink und Purple Madder.
Purple Madder und Brown Pink.
Purple Madder und Burnt Sienna.
Purple Madder und Burnt Sienna.

k. Schattentöne.

Raw Umber und Brown Madder.
Bistre.
Light Red, Lamp Black und Brown Pink.
Indian Red und Blue Black.
Sepia, Cobalt und Rose Madder.
Indigo und Rose Madder.
Indigo und Brown Madder.
Purple Madder und Lamp Black.
Purple Madder und French Blue.
Purple Madder und Yellow Ochre.
Purple Madder, Indigo und Raw Sienna.
Vermilion, Burnt Sienna und Blue Black für rostiges Eisenwerk.
French Blue und wenig Burnt Sienna für Glas.

2. Technik.

Alle Gebäude beanspruchen sorgfältige Zeichnung und richtige Perspective, welch letztere, der vielen Verkürzungen wegen, unentbehrlich ist. Sonst hat die Darstellung keine erheblichen Schwierigkeiten, da die Materialien, aus welchen

die Gebäude errichtet sind, sich nur durch Farbe und Textur unterscheiden. Auf Folgendes will ich indessen ganz besonders aufmerksam machen:

Das Nässen des Papieres bedarf wohl keiner Erinnerung. Dächer lege man nicht mit zu dünnem Tone an, sondern suche vielmehr gleich die richtige Farbe zu treffen, welche, wenn nöthig, nach dem Trocknen durch Lasuren in beliebiger Weise verändert werden kann. Die auf den Dächern vorkommenden Lichter spare man möglichst aus, aber mit ganz entschiedener Pinselführung, — ja nicht mittelst ängstlichem Hinundherpinseln —; sie geben durch den Contrast der Farbe Glanz. Die Schatten der Dächer arbeitet man, wo es thunlich erscheint, zugleich mit ein, und zwar in der Weise, daß man, wo die Farbe geändert werden soll, nicht etwa den Pinsel auswascht, sondern die Spitze desselben in einen entsprechenden Farbenton bringt. Für ein Ziegeldach von sehr mannichfaltigen Tönen z. B. setze man Yellow Ochre, Brown Pink, Chrimson Lake, Light Red, Indigo und Vermilion auf die Palette und beginne dann mit gut gefülltem Pinsel und kräftiger Farbe von etwa Brown Pink und Chrimson Lake, welchem man nach wenigen Strichen etwas Indigo zusetzt und gleich darauf in Yellow Ochre und Light Red ꝛc. ꝛc. übergeht, bis das Dach ganz mit Farbe bedeckt ist. Einzelne sehr leuchtende Ziegel übergeht man dann mit Vermilion. Das Detail der Linien zwischen den Ziegeln gibt man mit entschiedener Pinselführung mit dicker Farbe und bringt nur die Spitze auf das Papier, denn von der Entschiedenheit dieser Linien hängt die Wirkung ab. Die ganz tiefen dunklen Löcher,

welche sich hier und da zwischen einzelnen beschädigten Ziegeln bemerkbar machen, gibt man mit dicker Farbe und warmem Tone von French Blue, Chrimson Lake und Brown Pink und hält die Ränder etwas hart. Aufheben des Pinsels nach jeder Berührung des Papiers ist wesentlich. Lichter, welche noch wünschenswerth sein sollten, radirt man mit scharfem Messer. Dieses wie anderes feinere Detail erfordert bei der Ausführung Ueberlegung und Geschick, obgleich manche es für genial halten, auf's Gerathewohl mit dem Pinsel herumzufahren und die Wirkung dem Zufall zu überlassen. Ich kann dies jedoch in keiner Weise empfehlen, sondern rathe zu sorgfältiger und überlegter Behandlung derartiger Dinge, andernfalls kann es dann wohl vorkommen, daß man statt bestimmter Linien 2c. nur wirre Farbenflecke erblickt, welche über ihre Bedeutung gänzlich im Unklaren lassen. Auf die Farbe als solche kommt es hierbei weniger an, als auf das was sie ausdrücken soll, und wo sie mit dieser Erwägung eingesetzt ist, da tritt alles wie im Relief heraus, da die Mittel alsdann in der Treue der Darstellung vollständig aufgehen. Man hüte sich jedoch bei Wiedergabe des Details dasselbe zu auffallend darzustellen oder zu sehr in's Einzelne zu gehen, da dies die Breite in hohem Grade beeinträchtigen würde. Schieferdächer behandelt man ganz auf dieselbe Art, etwa mit Brown Pink, French Blue und Chrimson Lake, ändert auch bei jedem Eintauchen des Pinsels etwas in den Verhältnissen der Combination, je nachdem die Töne wärmer oder kälter werden, was bei Dächern aller Art sehr zu beachten ist. Das Markiren der einzelnen Schiefer geschieht ebenfalls mit dicker

Farbe und spitzem Pinsel, etwa mit **Brown Pink, Vandyke Brown** und **French Blue.** Auf Schieferdächern kann man häufig eine gute Wirkung erzielen, wenn man mit dem Radirmesser in leichten Strichen darüber weg zieht, wodurch das Glitzern der Lichter sehr naturwahr erreicht werden kann. In solcher Weise sind auch die Strohdächer zu behandeln. Für frischereres Stroh nimmt man etwa **Yellow Ochre, Chrimson Lake und Indigo.** Das Detail, welches die einzelnen Lagen des Materiales einigermaßen zur Anschauung bringen soll und von verschiedener Tiefe des Tons sein muß, gibt man wie vorher mit spitzem Pinsel und dicker Farbe, da dünne Farbe zu scharfe Ränder geben würde. Wo, wie es häufig vorkommt, am First eines Daches jeder einzelne Ziegel gleichsam von weißem Mörtel umrahmt ist, spart man letzteren aus und behandelt dann jeden Ziegel für sich.

Mauern mit Bewurf haben vielerlei Töne, deren jeder für sich behandelt werden kann, wobei aber Vorsicht nöthig ist, um nicht in's Fleckige zu fallen. Einzelne entblößte Steine sind möglichst getreu wiederzugeben, wie auch die Theilungslinien zwischen Steinen in Mauern und Wänden sorgfältig zu behandeln sind. Bei Beendigung heller Mauern ist allen hellen Tönen, wie **Yellow Ochre, Cobalt, Rose Madder** rc. rc. etwas **Chinese White** beizumischen, indem hierdurch das Feste und Massige der Steine sehr gut zum Ausdruck gebracht wird, was außerdem nicht leicht der Fall sein würde. Bei vorsichtiger Ausführung ist die Wirkung eine sehr naturwahre; bei unvorsichtiger dagegen erscheint das Bild kreidig und wirkt auf den Beschauer im höchsten Grade

beleidigend. Dunkele Stellen halte man nicht zu auffallend. Der Bewurf vieler mittelalterlicher Gebäude, besonders der Mauern von Thoren, Thürmen, Burgen 2c. 2c. hat einen sehr warmen gelbbraunen Ton, welcher ebenfalls vielfach in kälteren und wärmeren Tönen spielt. Bauten dieser Art legt man wie oben, unter steter Berücksichtigung der vielfachen Abweichungen in der Farbe, gleich in möglichst dem natürlichen ähnlichen Tone, etwa mit Cobalt, Chrimson Lake und Burnt Sienna an, behandelt aber das befeuchtete Papier nicht mit Löschpapier, sondern wartet, bis die Nässe fast ganz verdampft ist, bei welcher Behandlung die Töne wunderbar schön in einander gehen. Ferner empfiehlt es sich, bei derartigen Bauten die Ränder der Töne etwas entschieden, nicht in geraden Linien laufend, sondern mehr zackig und eingerissen zu halten und dabei an allen Kanten und Vorsprüngen Lichter stehen zu lassen, wodurch der Eindruck soliden Mauerwerks verstärkt wird. Die Schatten und besonders tieftönigen Partien werden später mit ziemlich dicker Farbe kühn, aber mit Ueberlegung, eingesetzt. Ist der gelbbraune Ton nicht ganz erreicht, so helfen Lasuren von Yellow Ochre und Brown Pink. Wo Lichter verloren worden sind, hilft man mit dem Radirmesser nach. Die Steine an Mauern 2c. sind im Allgemeinen zu individualisiren. In Fällen jedoch, wo sehr viele Steine zu markiren wären, ist dies nicht möglich und würde solche Behandlung auch nicht günstig wirken, weßhalb alsdann nur die in die Augen fallenderen beachtet werden, während die übrigen generalisirt werden.

Adern und Sprünge im Holzwerk gibt man mit spitzem, aufrecht zu haltendem Pinsel in feinen Linien und Curven an, hier und da mit ziemlich trockener Farbe. Wo dasselbe alt und rauh zu geben ist, schleppt man Brown Pink recht dick und halb trocken leicht darüber hin. Leichtes Darüberfahren mit dem Radirmesser erhöht den Effekt. Alte grünliche Bretterwände behandelt man nach Fertigstellung in Grau mit Lasuren von Gamboge und Oxyde of Chromium, oder mit letzterem allein. Nägel im Holzwerk gebe man exact mit dicker Mischung von Brown Pink, Cobalt und Lake.

Dunkle Innenräume — Interieurs — sind, besonders da wo sie nicht auf einzelne kleinere Stellen beschränkt sind, möglichst frühzeitig, d. h. vor der Behandlung der Außenseiten einzusetzen, um alsdann die für die letzteren nöthige Stärke der Töne bemessen zu können. Versäumt man dies und gibt die Interieurs zuletzt, so wird man finden, daß die Außenflächen, trotz vielleicht vieler auf dieselben verwendeter Mühe, viel zu blaß und schwach gerathen sind und wesentlich dunkler oder farbiger gehalten werden müssen. Ich rathe daher, bei Gebäuden jederzeit die dunkeln Interieurs vor dem Colorit der Außenflächen in Angriff zu nehmen.

Noch ein sehr wichtiger Punkt bleibt zu berühren. Bei Anlage der Schatten, welche durchsichtig zu halten sind, ist nämlich der Winkel derselben, beziehungsweise die Richtung, aus welcher die Sonnenstrahlen kommen, sehr genau zu beachten und dient der erste eingesetzte Schatten als Norm für alle späteren, da bei Bauwerken nicht ganz einfacher Art

nicht gleich alle Schatten auf einmal eingesetzt werden können. Dabei halte man die Ränder der Schatten etwas rauh oder zackig und vermeide dieselben als absolut gerade Linien darzustellen, was höchst unerfreulich wirkt.

H. Staffage. (Thiere ꝛc.)

1. Colorit.

a. Helle Farbentöne für Kühe, Pferde, Hunde ꝛc. ꝛc.

Yellow Ochre.
Yellow Ochre und Burnt Sienna.
Yellow Ochre und Light Red.
Yellow Ochre und Vermilion.
Light Red.
Burnt Sienna.

Yellow Ochre.
Roman Ochre.
Roman Ochre und Vandyke Brown.
Raw Umber.
} für Schaafe.

b. Rothbraune Töne.

Burnt Sienna und Brown Madder.
Burnt Sienna und Chrimson Lake.
Burnt Sienna und Gamboge.
Light Red und Brown Madder.
Indian Yellow und Brown Madder.

Brown Madder.
Brown Madder und Sepia.
Vandyke Brown und Purple Madder.
Vandyke Brown und Chrimson Lake.

c. Dunkelbraune Töne.

Burnt Sienna und Lamp Black.
Burnt Sienna, Lake und Indigo.
Vandyke Brown.
Sepia und Chrimson Lake.

d. Schwarze und sehr dunkle Töne.

Lamp Black und Chrimson Lake.
Lamp Black und Light Red.
Lamp Black, Lake und Light Red.
Indigo und Chrimson Lake.
French Blue, Sepia und Chrimson Lake.
Brown Madder, Indigo und Chrimson Lake.
Cobalt, Chrimson Lake und Burnt Sienna.
Payne's Grey und Vandyke Brown.
Payne's Grey und Brown Madder.

Schattenfarben.

Cobalt und Light Red.
Burnt Sienna und Payne's Grey.
Payne's Grey und Vandyke Brown.

Töne für Figuren.

Fleischtöne.

Pink Madder.
Raw Sienna und Rose Madder.
Light Red.
Vermilion und Rose Madder.
Orange Vermilion und Chinese White.

Schatten.

Raw Sienna und Cobalt.
Light Red und Cobalt.
Indian Red und Cobalt.
Vandyke Brown und Chrimson Lake.
Brown Madder, dunkle Drucker.

Haare.

Yellow Ochre.
Light Red und Indian Yellow.
Sepia.
Vandyke Brown und Sepia.
Vandyke Brown für Schatten.
Sepia, Lake und Indigo für Schatten.

2. Technik.

Kleine Figuren, ganz besonders aber Vieh, vermögen oft eine an sich vielleicht wenig ansprechende landschaftliche Darstellung sehr anziehend zu machen, vorausgesetzt, daß sie der Stimmung des Bildes angemessen sind und andrerseits mit Geschmack angebracht werden. In sehr romantischen Darstellungen, wie wilden Gebirgslandschaften und in Stimmungs=

bildern läßt man übrigens Staffage am besten ganz weg, außer allenfalls in Form eines zur Darstellung passenden Vogels oder sonstigen Thieres. In Studien nach der Natur sind Figuren ebenfalls nicht am Platze, da sie hier die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Hauptsache ablenken. Unentbehrlich werden lebende Wesen aber in Darstellungen ländlicher Situationen. Viehgruppen aller Art, heimkehrende Arbeiter, Schäfer mit Hunden, Fuhrwerke ꝛc. ꝛc. sind alle geeignet, hier treffliche Verwendung zu finden; sie müssen stets aber so angebracht sein, daß die Darstellung in der That durch sie wesentlich gehoben erscheint. Mit der Staffage lebender Wesen werden übrigens noch andere Zwecke verfolgt, als der, Leben in die Darstellung zu bringen. Da alle Farben in der Natur mehr oder weniger gebrochene Töne zeigen, so ist das Anbringen von etwas brillanter absoluter Farbe in einer Landschaft nicht selten von hohem Werth, da hierdurch große Kraft erreicht wird, und die gewünschte Farbe läßt sich dann leicht an der Kleidung eines in die Darstellung passenden menschlichen Wesens oder auch eines Thieres anbringen. Daß auch auf diese Weise ein gewisser Ton durch Anbringung einer Kontrastfarbe sehr gehoben werden kann, dürfte der Leser wohl schon selbst erkannt haben. Eine weitere Anwendung einer Figur ist diejenige zur Vermittelung des Maaßstabes, um den Beschauer in den Stand zu setzen, sich über die wirklichen Größenverhältnisse, besonders diejenigen größerer Objecte, ein richtiges Urtheil bilden zu können. Diese Art der Verwendung erfordert jedoch, daß man die Figur so anbringt, daß die Absicht möglichst verborgen bleibt. Endlich kann

man sich auch der Anbringung von Figuren bedienen, um eine weniger schöne oder leere Stelle des Bildes zu verdecken, was sehr zu empfehlen ist. Im Allgemeinen rathe ich aber dem Landschafter, mit Staffage sehr sparsam umzugehen, wenn nicht damit zu geizen, da ich häufig auf Ausstellungen Landschaftsbilder zu sehen Gelegenheit hatte, welche durch Staffage mit Menschenfiguren mehr verloren als gewonnen hatten, was zum großen Theile die an deren Toilette prangenden, schreienden Farben verschuldeten. Wo und wie nun menschliche Figuren vortheilhaft anzubringen sind, muß lediglich der Einsicht und dem Geschmack des Darstellers überlassen bleiben. Diese Einsicht und diesen Geschmack zu bilden gibt es ein sehr gutes Mittel, nämlich das aufmerksame Studium der Werke alter sowohl wie neuerer Künstler. Der Lernende suche sich hierbei darüber Rechenschaft zu geben, warum diese Figuren gerade so und nicht anders gruppirt sind, warum jene Figur an jenem Platze angebracht ist, wie das Bild ohne Figuren wirken würde und dergleichen mehr. Die Figuren müssen aber stets mit kraftvoller Farbe eingesetzt werden, damit sie zur Geltung kommen. Was das Zeichnen betrifft, so hüte man sich vor falschen Verhältnissen, besonders in den Gliedmaßen. Auf Spaziergängen skizzire man gelegentlich die Arbeiter in Wald und Feld in den verschiedensten Stellungen und Beschäftigungen, die Viehheerden, Fuhrwerke ꝛc. ꝛc. Man erhält so manche gut zu verwendende Skizze. Wo die Figuren ausgespart werden können, spare man aus; im gegentheiligen Falle zeichnet man solche nach Beendigung des Bildes mit dickem Chinese White, welches nach dem Trocknen vorsichtig

das entsprechende Colorit erhält. Da dieses Weiß stark deckt, so kann man es auch unter die Töne mischen und ohne weiße Unterlage die Figuren einsetzen, was jedoch in den meisten Fällen weniger zu empfehlen sein wird.

Zum Schlusse noch einige Worte über Vieh, welches so häufig in äußerst gefälliger Weise Verwendung finden kann, und nicht selten dem Bilde vorzugsweise die Wirkung sichert, da Gruppen desselben oft den Hauptreiz ländlicher Darstellungen bilden. Sehr willkommen ist dem Landschafter namentlich Rindvieh, sowohl in Bezug auf Form wie auf Farbe, weßhalb es in Gemälden, wo es gut angebracht werden kann, selten vermißt wird. Da es zwischen beiden Enden der Farbenskala alle Uebergänge durch Gelb, Roth und Braun aufweist, bietet es günstige Gelegenheit sowohl zur Anwendung leuchtender Farben, wie auch zur Erreichung von Kontrasten. Auch Pferde leisten gute Dienste und ein Schimmel kann z. B. sehr vortheilhaft als Hauptlicht eines Bildes Verwendung finden. In zweiter Linie kommen dann Schafe und Hunde, welche weniger durch Farbe, als durch Formen zu wirken geeignet sind. Schwarze Farben hüte man sich zu kalt zu geben.

III) Die technische Behandlung durchgeführter Bilder.

In den vorstehenden Angaben über Colorit und Technik habe ich nur einzelne Theile größerer Darstellungen behandelt. Es erübrigt daher noch dem Lernenden bekannt zu geben, wie bei der Ausführung eines vollständig durchgeführten Bildes zu verfahren ist. Der Gang der Arbeit ist hierbei wesentlich

derselbe. Nachdem die Zeichnung leicht, aber bestimmt entworfen ist, wird nach Anlage des Untertons zunächst die Luft in Angriff genommen und möglichst vollendet. Mit dem Luftton übergeht man auch die Ferne, ebenso das Wasser. Während die verschiedenen Farbenlagen der Lüfte in Behandlung sind, gebe man die Lichttöne in Terrain, Gebäuden ꝛc.

Ist die Luft beendet, so stelle man die Ferne fertig. Von dieser geht man in den Mittelgrund über, während dessen Behandlung, welche indessen nicht selten mit der des Vordergrundes zusammenfällt, die Schatten des letzteren angelegt werden. Ist dies geschehen, so wird man in der Regel das Blau des Himmels oder die Schatten der Wolken etwas zu blaß finden, was dann noch ausgeglichen wird. Besteht die Ferne aus grünen Tönen oder hat man als Mittel- oder Vordergrund Wald, dessen Bäume sich vor der Luft abheben, so ist die Luft absolut fertig zu stellen, ehe man das Grün einsetzt, da alsdann breitere Farbenlagen nicht mehr anzubringen sind. Nunmehr beginnt man mit dem feineren Ausarbeiten. In der Ferne ist vielleicht hier und da etwas besser zu modelliren, worauf der Mittelgrund vollendet und hierauf der Vordergrund in letzte Behandlung kommt. Schließlich übergeht man nochmals das Ganze, um etwa noch fehlende Lichter anzubringen, überflüssige zu beseitigen, zu dunkle Stellen zu mildern, sowie überhaupt alles Störende zu entfernen. Wesentlich ist, daß man während einer größeren Arbeit öfter aufstehe, um das Ganze von einem anderen Standpunkte aus mit einem Blicke zu überschauen. Mängel in Schatten und Licht machen sich dann leicht kenntlich.

Dieses ist der Gang der Arbeit im Allgemeinen. Rücksichten auf die technische Behandlung werden je nach dem Motiv zu mancherlei Abweichungen veranlassen; wo solche aber nicht vorliegen, dürfte der angegebene Weg, selbstverständlich unter steter Berücksichtigung der in den einzelnen Darstellungen der Technik gegebenen Vorschriften, der empfehlenswertheste sein. Für weiteres hierher Gehörige, besonders in Bezug auf Haltung, Kontrast und Farbenwechsel, was in dem Rahmen der Darstellung bisher nicht passend angebracht werden konnte, verweise ich auf das folgende Kapitel.

IV) Studien nach der Natur.

La vue de la beauté ne produit jamais des transpòrts pour ceux qui ne la connaissent pas; elle ne parle qu'aux initiés. Couture.

Wer nach Bewältigung der bedeutenderen technischen Schwierigkeiten hinaus in's Freie geht, um nach der Natur zu malen, versäume vor allen Dingen nicht, sich vorher wenigstens mit den Grundzügen der Linear-Perspektive bekannt zu machen. Wenn dieselbe auch für rein landschaftliche Vorwürfe kaum in Betracht kommt, so kommen doch in malerischen, landschaftlichen Motiven sehr häufig Architekturstücke, wie nicht minder Motive, und häufig sehr reizvolle vor, wo die Architektur Haupt-, die Landschaft Nebensache ist und welche, wenn ohne besondere Rücksicht auf Perspektive gezeichnet, den Beschauer, besonders aber den Kenner, in nicht geringem Grade beleidigen, und die Arbeit überhaupt werthlos machen würden. Obgleich bei sehr genauer Beachtung der

Winkel und Linien an einfacheren architektonischen Motiven die Perspektive immerhin gewahrt erscheinen wird, so kommen hierbei doch auch andere wesentliche Dinge in Betracht, welche der Zeichner kennen muß, und ist somit die Aneignung der leitenden Gesichtspunkte der Perspektive nicht zu umgehen. Für den gewöhnlichen Bedarf genügt schon, wenn der Anfänger das, was er in dem „Illustrirten Zeichenbuch" (Leipzig, Spamer) über diese Wissenschaft findet, beherzigt und sich zu eigen macht, ganz vollständig. Ein neueres sehr zu empfehlendes und umfassenderes Werk ist: Hetsch: Anleitung zum Studium der Perspektive. Wer aber noch weiter in dieses interessante Studium einzudringen für wünschenswerth erachten sollte, der wird in Schreiber: „Lehrbuch der Perspektive", einem der anschaulichst geschriebenen Werke über diesen Gegenstand, alle nur irgend erforderliche Belehrung finden und in Folge der letzteren Vieles anders und richtig beurtheilen. Indessen verzweifle der Lernende nicht, wenn ihm einmal ein Kenner — es gibt deren, die dies als Specialität treiben — mit hochwichtiger Miene und etwas spitzem Tone eine kleine Versündigung gegen die Perspektive nachweist, umsoweniger als auch in Bildern von Malern von Profession solche kleine Schnitzer hin und wieder vorkommen, und auf den meisten Ausstellungen sich zahlreiche Vergehen gegen Perspective auffinden lassen, was aber deßwegen doch nicht als Entschuldigung gelten kann. Er suche daher dergleichen in Zukunft zu vermeiden, was durch Aufmerksamkeit und Studium nicht so schwierig ist. Was die sonstige Ausrüstung zum Studienmalen betrifft, so bedarf man, außer einem, diesem Zwecke ent-

sprechenden, Farbenkasten nebst Zubehör, ein Wassergefäß, einen Feldstuhl, deren man jetzt sehr praktische hat, welche zusammengelegt als Spazierstock dienen, eine Mappe in Groß Quart Format aus starkem Pappdeckel, deren innere Seite zugleich zur Anheftung des Papieres dient, Heftnägel, etwas Löschpapier und Aquarellpapier von verschiedenem Format. Ich sage ausdrücklich von verschiedenem Format, weil Skizzen auf einem und demselben Format in größerer Zahl unsäglich langweilig anmuthen, wie gut sie auch sonst ausgeführt sein mögen und Abwechselung im Format auch aus äußeren Gründen vortheilhaft erscheint. Wesentlich ist ferner, das Format nicht zu klein zu halten, da eine freie Pinselführung bei beengtem Raume absolut unmöglich ist. Man theile den Bogen wenigstens in vier, höchstens aber in acht Theile. Größeres Format als ersteres ist aus verschiedenen Gründen nicht zu empfehlen. Man hat auch sogenannte Blockbücher, welche aber vor der Mappe keine nennenswerthen Vorzüge haben, dagegen an das Format binden.

Zunächst wird nun der Anfänger nicht selten darüber mit sich uneinig sein, was er von den ihm an beliebigem Punkte vielleicht zahlreich zu Gebote stehenden Motiven als Gegenstand seiner Studie wählen soll, sowie auch die weitere Frage sich aufwerfen wird, wie viel von der gewählten Gegend 2c. 2c. zu Papier gebracht werden soll. Hier kann ich nur rathen: Vorerst nicht zu viel oder zu vielerlei und nicht allzuviel Farbe, aber nicht zu kleines Format. Wenn dieser Rath nun auch für den Anfang vollständig ausreicht, so wird in der Folge doch das Bedürfniß einer etwas be=

stimmteren Angabe hinsichtlich der einer Studie zuzumessenden Ausdehnung sich fühlbar machen, obgleich derjenige, welcher Geschmack besitzt oder schon viele bildliche Darstellungen mit Verständniß betrachtet hat, über das Maaß des Aufzunehmenden kaum in Verlegenheit gerathen möchte. Es existiren hierüber ganz spezielle Vorschriften mit genauer Angabe der Winkel. Es dürfte aber im Allgemeinen festzuhalten sein, immer nur so viel von dem Motiv innerhalb des Rahmens des Bildes zu bringen, als man ohne den Kopf drehen zu müssen, bequem übersehen kann, was als äußerste Grenze den sechsten Theil des Kreises beträgt. Weiter ausgedehnte Darstellungen gestalten sich zu Panoramen oder auch zu Zerrbildern. Nach Charles Blanc (Grammaire des arts du dessin) lehrt die Erfahrung, daß jeder Gegenstand nur dann am besten mit einem Blick übersehen werden kann, wenn der Abstand des Beschauers etwa das dreifache Maaß der größten Ausdehnung des betreffenden Objekts beträgt. Angenommen also, ein Fenster sei einen Meter breit, so würde im Zimmer bei drei Meter Abstand, die Aussicht aus diesem Fenster am besten mit einem Blick zu übersehen sein. Der Maler wird innerhalb dieses Gesichtskreises ein seinem Zwecke entsprechendes Rechteck wählen. Während dem Portraitmaler das aufrechtstehende Format besser zusagt, wird der Landschafter meist das breite Format wählen, ohne ersteres auszuschließen, was sogar bei architektonischen Motiven häufigere Verwendung findet. Das Format muß überhaupt der Darstellung angepaßt sein und ist besonders darauf zu sehen, daß die Hauptgruppe nicht zu nahe an den Rand tritt. Im Allgemeinen

ist aber festzuhalten, daß die Längenausdehnung die Breite nicht um das Doppelte überschreiten darf. Eine andere Vorschrift über die äußerste Grenze der Ausdehnung der Zeichnung ist folgende. Vom Standpunkte aus, von welchem man die Studie aufnehmen will, gehe man nach einem der Mitte des Bildes entsprechenden Punkte, welcher den unteren Rand des Bildes gerade noch berühren soll. Angenommen nun, dies seien zehn Schritte, so geht man diesem letzteren Punkt fünf Schritte nach rechts, bezeichnet die Stelle, etwa mit einem eingesteckten Stock 2c. 2c. und verfährt in derselben Weise nach der linken Seite hin. Begibt man sich nunmehr auf den gewählten Standpunkt zurück, so kann von demselben aus alles, was von der Gegend zwischen die beiden bezeichneten Stellen fällt, gezeichnet werden; in der Regel wird man sich indessen an kleinere Dimensionen halten. Die Entfernung von dem zu zeichnenden Objekt soll immer etwas größer sein, als die größte Ausdehnung desselben. Weit ausladende Dinge, wie Bäume u. dgl. beanspruchen noch größere Entfernung um in richtigen Verhältnissen gesehen zu werden. Zu nahe an das Auge herantretende Dinge wirken unangenehm und auf ein fein gebildetes Auge sogar beleidigend. Zur Beurtheilung dessen, was im Bilde schön ist, möchte ich dem Lernenden die Anschaffung eines schwarzen Spiegels und zwar eines viereckigen — nicht runden — empfehlen. Man bekommt dieselben in den größeren Städten bei den Optikern, gewöhnlich in Etui und in Größen, welche sich ohne Unbequemlichkeit in der Tasche unterbringen lassen. Diese Spiegel verkleinern und kann man jedes beliebige Theil der

Gegend darin gleichsam als Miniaturbild im Rahmen betrachten und derjenige, dessen Auge im sofortigen Erkennen der Schönheit landwirthschaftlicher Motive noch weniger geübt ist, wird durch den schwarzen Spiegel manches des Malens werth finden, was sich außerdem seiner Beachtung gänzlich entzogen hätte. Als theilweiser und billiger Ersatz dieser Spiegel können auch aus Pappendeckel ausgeschnittene Rähmchen dienen; die schwarzen Spiegel haben aber den weiteren, für Anfänger in Betracht kommenden Vortheil, daß sie das Detail weniger scharf hervortreten lassen, als es ein gutes Auge erblickt und andrerseits die Farben etwas abtönen. Durch diese Verminderung der Helligkeit werden bei nicht zu schwacher Beleuchtung zugleich die Contrastfarben lebhafter sichtbar und hierdurch sehr brauchbare Fingerzeige für die anzuwendenden Töne gewonnen. Die Schwarzspiegel besitzen indessen die unter Umständen störende Eigenthümlichkeit, daß sie bei bestimmter Stellung das polarisirte Licht nicht reflektiren, wodurch das Bild unwahr wird, und beispielsweise kann hierdurch bedingt ein dem Auge duftig erscheinender Theil der Landschaft unter gewissen Umständen sich weniger duftig, wenn nicht absolut klar abspiegeln, was bei dem Gebrauche dieser Spiegel zu beobachten ist. Um diese störenden Polarisationserscheinungen auszuschließen, räth W. v. Bezold in seiner Farbenlehre zur Anwendung eines anderen Hilfsmittels. Dies besteht darin, daß man ganz feine kreisrunde Oeffnungen in einem dunklen Schirm dicht vor das Auge hält und so den einfallenden Lichtbüschel verkleinert. Um diese Wirkung beliebig verstärken und abschwächen zu

können, bringt man in eine kleine Scheibe eine Anzahl solcher Oeffnungen von verschiedenem Durchmesser an. Diese kleine Scheibe ist vor einer anderen Scheibe in der Weise drehbar, daß bald die eine bald die andere der kleinen Oeffnungen vor das ebenfalls durchbohrte Centrum der letzteren gebracht werden kann. Ein kurzes, innen geschwärztes Rohr dient dazu das seitliche Licht abzuhalten. Betrachtet man mit diesem dem Ocular eines Microscops ähnlichen Instrument eine Landschaft, so kann man durch Drehung der kleinen Scheibe leicht jene Oeffnung ausfindig machen, durch welche die Gegend die günstigste Farbenwirkung zeigt.

Da bei landschaftlichen Darstellungen die Höhe des Horizonts, beziehungsweise der Horizontallinie von großer Wichtigkeit ist und bestimmten Gesetzen unterliegt, so will ich zur oberflächlichen Orientirung des Anfängers anführen, daß dessen Höhe von der Art des Terrains, wie nicht minder von dem Standpunkte des Zeichners abhängig ist. Ist die Gegend mehr oder weniger eben und nimmt auch der Zeichner keinen wesentlich höheren Standpunkt ein, so kann die Linie des Horizonts etwa das untere Fünftel bis zu höchstens einem Viertel der für das Bild bestimmten Fläche einschließen. Ist das Terrain aber wellenförmig oder zeichnet man von den unteren Fenstern eines Hauses, von einem Wagen oder ähnlichen mäßig erhöhten Punkte aus, so kann der Horizont das untere Drittel einschließen. Ist endlich die Gegend gebirgig und etwa ein See vorhanden, oder ist der Standpunkt ein hoch gelegener, in welchem Falle darauf zu achten ist, daß nicht Theile der Ferne von nahe gelegenen Gegenständen

verdeckt werden, so kann die Horizontallinie bis in die Hälfte des Bildes steigen. Es ist alsdann aber wünschenswerth, diese Grenze nicht, oder wenigstens nicht wesentlich zu übersteigen, da in solchem Falle eine Ansicht aus der Vogelperspektive entstehen würde. Hat man die Höhe der Horizontallinie durch eine zarte Linie angedeutet, so beginne man mit dem Zeichnen vom Mittelpunkt am Horizont aus und von da nach links und rechts. Vielleicht erscheint eine noch etwas eingehendere Darstellung wünschenswerth.

Das Studium des Horizonts bietet im Allgemeinen bei anscheinend größter Einfachheit dennoch mancherlei Schwieriges, was durch gewissenhaftes Zeichnen nach der Natur am besten überwunden werden kann. Die Bestimmung des Horizonts auf dem anzufertigenden Bilde ist die erste Aufgabe des Zeichners. Das Hinaufrücken des Horizonts macht das Bild lebendiger und unruhiger, das Senken desselben macht ruhiger, manchmal aber auch monoton. Der Horizont wird mittelst einer durch die Bildfläche gezogenen, wagerechten Linie bestimmt. In der Landschaft unterliegt seine Anordnung in der Regel keiner besonderen Schwierigkeit. In den meisten Fällen befindet er sich zwischen dem ersten und zweiten Viertel der Bildhöhe, doch haben einige bedeutende niederländische Landschafter, bei Seeufern und Wasserflächen, denselben auf ein Fünftel der Bildhöhe herabgedrückt. Bei reizloser Ferne, aber schönem Vordergrund ist dies allerdings sehr wünschenswerth, aber eine derartige Auffassung erfordert sorgfältigstes Detail im Vordergrund und brillante Technik. Das bewegte Meer erfordert etwas höheren Horizont, etwa drei Zehntel der

Bildhöhe (auch ein wenig höher). — Von diesem Punkte aber bis zur Bildhälfte erfordert jede Bestimmung der Horizont-Linie reifliche Erwägung. Ist der Horizont von zwei Zehntel mit einer Parterreaussicht zu vergleichen, so kann drei Zehntel die Aussicht aus dem ersten und vier Zehntel die aus dem zweiten Stocke eines Hauses repräsentiren und kann demgemäß das Bild durch die Wahl je nach Umständen sehr gewinnen oder sehr verlieren. Die Mehrzahl der Niederländer (Rubens) bewegen sich übrigens zwischen drei und vier Zehntel der Bildhöhe, während Italiener und Franzosen, so Carracci, Poussin, Claude Lorrain, G. Dughet und andere durchschnittlich sich ein wenig höher hielten, bis etwa gut vier Zehntel. Ein das Bild halbirender Horizont würde in der Ebene oder für das Seeufer höchst ungünstig wirken, gestattet aber Anwendung im Hochgebirge, überhaupt da, wo die Gegenstände über das beschauende Auge hinaufreichen.

Nur wenige Maler sind über diese Linie hinausgegangen und zwar Saftleven welcher in seinen aus bedeutenden Höhen aufgenommenen Rheingegenden den Horizont bis in das sechste Zehntel der Bildhöhe hinaufgerückt hat, und Salvator Rosa, welcher in seinen wild grotesken Landschaften sogar das siebente Zehntel erreicht hat. Ueber diesen Punkt scheint bis jetzt kein Meister der Landschaft gelangt zu sein, doch ist derselbe in neuerer Zeit für Schluchten, Wasserfälle und etwas abenteuerliche Formen hier und da wieder aufgenommen worden, während jedoch im Allgemeinen die Landschafter der Jetztzeit ziemlich übereinstimmend den Horizont nach der Weise der Niederländer legen.

Ganz anders verhält es sich im Stillleben. Hier kommt es darauf an, die dargestellten Gegenstände mehr unter die Augen zu bringen und wird deßhalb der Horizont bei derartigen Darstellungen seit Rubens in das obere Viertel der Bildhöhe gelegt.

Im Portrait, Genre und Historienbild gestaltet sich die Bestimmung des Horizonts schwieriger, weßhalb auch die Auffassung hier selbst unter bedeutenden Künstlern eine mehr oder weniger verschiedene ist. Was das Portrait, und speziell das Brustbild betrifft, so haben Rafael und nach ihm Holbein, Van Dyck und andere deutsche Maler den Horizont in die Schulterhöhe gelegt, während die Venetianer durchweg den Augenpunkt tiefer, nämlich etwas unter die Brusthöhe gelegt haben, was ihren Portraits eine sehr energische Wirkung verleiht. Im Kniestück dagegen wird von den Heroen der Malerei, den Venetianern, welche diese Form hauptsächlich pflegten, wie von Rubens, Rembrandt und Velasquez ziemlich übereinstimmend der Horizont in die Höhe des Ellenbogens gelegt.

Die Behandlung des Portrait in ganzer Figur ist insoferne mißlich, als aus perspektivischen Rücksichten die genaue Höhe der Figur nicht gegeben werden kann, indem bei geometrisch richtigem Auftrag sich die Vorsprünge der Füße und des Kinnes perspektivisch der Gesammtlänge zulegen, und etwas Fremdartiges, an's Kolossale streifendes, wenn auch großartiges Ansehen verleihen, was die betreffenden Darstellungen der Venetianer bestätigen. Van Dyck umging diese Unannehmlichkeit, indem er die Figuren etwas verkleinerte,

den Horizont etwas unter die Mitte des Körpers legte, und die Gestalten so darstellte, als stünden solche auf einem Podium, eine Auffassung, welche mehr Anhänger gefunden hat, als die Darstellungen der Italiener. In den statuarischen Gestalten Michel Angelo's in der Sixtina, hat derselbe, wie auch in den übrigen Deckengemälden, einen sehr tiefen, manchmal bis an die Grundlinie herabgerückten Horizont gewählt. Was das Historienbild anlangt, so hat Rafael in seinen Fresken im Vatikan durchschnittlich den Horizont in vier Zehntel Höhe gelegt, was im Allgemeinen als maßgebend gelten kann. Paul Veronese nahm auf seinen Prunkbildern zwei Horizonte an, einen für die Decke und einen für den Fußboden, welche er um ein Drittel einer Figuren-Länge auseinanderhielt, aber so, daß die Augenpunkte beider in einer Vertikalen lagen. Durch vollständige Ausfüllung des Mittelgrundes mit Figuren ist dieser Betrug sehr schwer zu sehen und kann erst durch Anlage von Linealen konstatirt werden. Rubens wechselt bezüglich der Lage des Horizonts und hat sich zwischen dem tiefsten Horizont bis zu seinem höchsten, welcher etwa sechs Zehntel der Bildhöhe beträgt, abwechselnd bewegt. Letzteren wählte er häufig bei sehr lebendigen Darstellungen. Rembrandt hat sich in dieser Beziehung ebenfalls an keine Regel gehalten und alle Lagen des Horizontes durch angewendet, während Rubens Nachfolger, Teniers, Ostade, Terburg, Mieris, und andere mehr den hohen Horizont kultivirten, und denselben häufig etwas über die Mittellinie hinaufrückten. Correggio endlich legte in seinen Kuppelbildern sowohl Horizont, wie Augenpunkt in den Scheitelpunkt des Gewölbes,

die sogenannte Froschperspektive, bei welcher die Ansicht so erscheint, wie sie sich dem auf dem Rücken liegenden und in den geöffneten Himmel blickenden Beschauer darstellen würde, eine Auffassungsweise welche ungeheuren Beifall fand, aber trotz ihrer wissenschaftlichen Begründung dennoch vielfältig abfällig beurtheilt worden ist.

Was man überhaupt zur Studie wählt, zeichne man stets von der charakteristischsten Seite, d. h. von einem Punkte aus, welcher die wesentlichsten oder malerischsten Seiten des Motivs und die harmonischsten Linien bietet. Der Anfänger ist sodann, besonders bei scharfem Auge, darauf aufmerksam zu machen, nicht zu sehr in das Detail einzugehen. Bei schwächerem Gesicht kommt dies weniger in Betracht. Wer aber sehr scharf sieht, der gewöhne sich nur soviel zu geben, als er ohne Anstrengung mit leichtem Blinzeln sehen kann, was nicht allein für die Zeichnung, sondern auch, ganz besonders in den späteren Stadien, für die Farbe gilt.

In vielen Fällen wird der Anfänger bei seinen ersten Studien nach der Natur sich in Betreff seiner Leistungen recht wenig befriedigt fühlen, selbst wenn er schon recht lobenswerthe Copien nach Gemälden zu Stande gebracht und sich auch jetzt große Mühe gegeben hat. Diese Studien werden in der Regel eigenthümlich zahm und flau ausfallen. Es rührt die unerfreuliche Wirkung theilweise daher, daß der Lernende noch wenig an das richtige Sehen gewohnt ist, und sich vielfach von seiner persönlichen Kenntniß mancher Localfarben hat leiten lassen, theilweise daher, daß er viele Farbentöne geringerer Dimensionen, sogar vielleicht zahlreiche

Contraste in Licht und Schatten ganz übersehen, oder mindestens unbeachtet gelassen hat, theilweise endlich auf der Unkenntniß verschiedener bei der Composition in Betracht kommender Dinge. Die Bilder, welche er seither kopirte, hatten diese Mängel, besonders die zuletzt angezogenen nicht, weil die Maler der Originale recht gut wußten, warum sie diese oder jene Farbe angebracht hatten, oder warum sie hier dunkle Massen und dort helle Lichter scheinbar absichtslos eingesetzt hatten.

Da das Sehen theils auf sinnlichen, theils auf geistigen Thätigkeiten beruht, so bedarf es nicht unbedeutender Aufmerksamkeit, um diese verschiedenen Eindrücke zu trennen, weßhalb sich alle Anfänger in ihren Erstlingsstudien durch Nichtbeachtung dieser Verhältnisse kenntlich machen. Ganz derselben Erscheinung begegnen wir in den Darstellungen des Mittelalters, auf dessen Landschaften zahlreiche Dinge verzeichnet sind, welche von dem Standpunkt des Künstlers gar nicht gesehen werden konnten, von deren Dasein aber derderselbe Kenntniß hatte. Aus der Liebhaberei solche Dinge darzustellen, entstand die in den Bildern jener Zeiten so häufige Vogelperspektive, sowie die überhöhten Berge, Burgen und Thürme 2c. 2c. Abgesehen von diesem Punkte täuscht sich der Anfänger aber auch in sehr bedenklicher Weise in Bezug auf den Sättigungsgrad der Farbe, weßhalb er geneigt ist, alle Dinge, deren Farben er kennt, ohne Rücksicht auf die Entfernung in deren Lokalfarbe wiederzugeben, oder in anderen Worten ohne Rücksicht auf die Luftperspektive, nur mit Hilfe des Gedächtnisses zu malen. Der Anfänger

muß daher alle Erinnerungen an Lokalfarben zu meiden suchen und vielmehr seine Bestrebungen darauf richten, den verlangten Ton gleich zu sehen. Aber auch für die nächste Nähe gilt es richtig sehen zu lernen und nicht die Veränderungen zu ignoriren, welche die Lokalfarben durch Schatten, eigenthümliche Beleuchtung, Reflexlichter ꝛc. ꝛc. erlitten haben. Wie früher erwähnt, bewahrt der schwarze Spiegel vor Täuschungen dieser Art, allein es kommt nun noch eine Reihe anderer Täuschungen in Betracht, welche aus der Contrastwirkung resultiren. Der Maler muß sich aber mit diesen letzteren so vertraut machen, daß er sowohl die Einflüsse derselben in der Landschaft ꝛc. sofort zu erkennen, so wie andererseits sich derselben bei der Arbeit behufs Erzeugung gewisser Effekte zu bedienen im Stande ist. Ein heller von der untergehenden Sonne beschienener Felsen wird sich dem Beschauer als orangefarbig mit tiefen blauen Schatten bemerkbar machen, und ohne Berücksichtigung der Contrastwirkung wird der Skizzirende jedenfalls die beleuchteten Theile zu gelb und die im Schatten liegenden zu blau halten, was hart und unwahr wirkt. Dies rührt daher, daß der Unterschied der beiden Farben durch Contrastwirkung ohnehin schon vergrößert ist, und werden die Farben nunmehr unter diesem Einflusse zu Papier gebracht, so wird der Contrast durch die bereits verstärkte Farbengebung abermals bedeutend vergrößert.

In ersten Studien ist häufig die Ferne zu grün, zu braun oder zu detaillirt, während der Mittel- und Vordergrund schwach und matt in Farbe sind. Nehmen wir an,

die Studie repräsentire eine graue Felsenpartie. Die Felsen sind allerdings grau, aber bei aufmerksamer Betrachtung zeigt die Natur nicht ein eintöniges Grau, sondern noch viele andere, mitunter recht warme Farbentöne, welche ganz übersehen worden sind. Die umgebende Vegetation ist zwar grün, aber von weit größerer Verschiedenheit im Ton, und auf einem Baumstamme sind die verschiedensten Farbentöne, so wie vielleicht die hellen Lichter ebenfalls übersehen. Dasselbe gilt wahrscheinlich vom Wege. Die Ferne ist deßhalb zu grün gerathen, weil der Anfänger mehr seiner Kenntniß der Farbe des Laubes als seinem Auge gefolgt sein wird 2c. 2c. Vor allen Dingen muß der Lernende sich daher daran gewöhnen, richtig zu sehen und andrerseits lernen, etwas mehr die Kunst zu Hülfe zu nehmen. Der Glanz des Lichts ist mit den uns zu Gebot stehenden Farben nicht zu erreichen, weßhalb wir das, was uns in dieser Richtung abgeht, durch künstliche Mittel und Effekte, namentlich durch kräftige Farbenwirkung auszugleichen suchen müssen. Wer mit diesen Mitteln vertraut ist, vermag dann, durch Einsetzen einiger Effekte, aus einer vielleicht recht faden Skizze ein des Ansehens werthes Bild zu schaffen. Theaterdekorationen beruhen lediglich auf derartigen Effekten und aufmerksame Betrachtung derselben kann dem Beschauer manchen Wink für seine Studien geben, da sie breit, sehr breit behandelt sind, Vollendung, welche hier ganz überflüssig wäre, nicht anstreben und bei dem großen Maßstabe den Effekt gleichsam zergliedert vorführen. Ein aufmerksamer Beschauer wird bald die Bedeutung der einzelnen Pinselstriche zu würdigen wissen und sich hier=

durch vielleicht zu künftiger entschiedener Pinselführung veranlaßt fühlen. Außerdem kommt hierbei noch die Fernwirkung in Betracht, da die fehlenden Uebergänge, ganz ähnlich wie bei den Tapeten, durch das Auge des Beschauers ersetzt werden, und was in nächster Nähe vielleicht als unverständliche Combination von Farbenklexen erscheint, gestaltet sich beim Zurücktreten nicht selten zu geschmackvoller Modellirung. Ich mache bei dieser Gelegenheit auch ausdrücklich darauf aufmerksam, daß äußere Glätte und Vollendung ganz verschiedene Dinge sind, was nicht selten von Anfängern ganz anders aufgefaßt wird. Betrachten wir ein Gemälde von höchster Vollendung — letzteres Wort im Sinne des gewöhnlichen Sprachgebrauches genommen — durch ein Vergrößerungsglas, so haben wir ebenfalls nur Klexe vor Augen. Die wahre Vollendung beruht daher nicht auf der äußerlichen Glätte, sondern vielmehr auf gleichförmiger wirkungsvoller Behandlung des Ganzen. Ist diese erreicht, so kann ein Bild durch weiteres Künsteln und Glätten nur verlieren, eben so wie eine Dekoration verlieren würde, wenn man, statt die einzelnen Töne bestimmt und kühn zu geben, solche weicher halten wollte, was an ängstlich gemalten Scenerien dieser Art leicht zu sehen ist.

Bei dem Malen nach der Natur verhält es sich ganz ähnlich. Eine kühne Hand gibt sofort die Hauptsachen, da man im Freien zu einer sanften Verschmelzung der Töne keine Zeit hat. Wenn aber auch selbst genügende Zeit zur Verfügung stünde, so würde eine feinere Ausarbeitung der Skizze dennoch nicht so wirkungsvoll ausfallen, als die etwas

rohere, kühnere Behandlung. Ueberhaupt sieht man bei der Skizze von jener sorgfältigeren Ausführung um so mehr gänzlich ab, als der Zweck der Skizze lediglich der ist, für künftige Arbeiten zu Hause eine zuverlässige Grundlage zu besitzen. Sie verlangt daher nur die frische, kraftvolle Wiedergabe der Natur.

Die Farbe einer landschaftlichen Studie ist in hohem Grade, besonders aber in Rücksicht auf die Ferne, von dem Zustand der Atmosphäre abhängig. Im mittleren und nördlichen Europa ist die Luft stets mehr oder weniger mit Wasserdämpfen (Duft, Nebel, Wolken) geschwängert, welche die Ferne als mehr oder weniger dichter Schleier verhüllen, und den durch sie gesehenen Gegenständen ihre Farbe mittheilen. In Südeuropa und südlicheren Gegenden überhaupt, wo dies in weit geringerem Grade der Fall ist, erscheinen daher ferne Gegenstände fast ebenso deutlich wie ganz nahe, und der Hauptunterschied liegt nur in der geringeren Größe der ersteren. Die Wirkung der Luft im Allgemeinen läßt sich schon sehr deutlich an einem größeren Wiesengrunde beobachten, dessen Grün mit zunehmender Entfernung immer blauer im Ton wird; ebenso im Vergleich naher Bäume derselben Art mit ferneren, indem das Grün der letzteren stets um mehrere Grade blauer sein wird. Diese Wirkung der Luft hat der Anfänger ganz vorzugsweise zu beachten und bei Betrachtung fernerer Gegenstände rathe ich die Lokalfarbe derselben ganz zu vergessen, da überdies auch die verschiedene Beleuchtung durch die Sonne weitere Farbenunterschiede bedingt, welche von den Lokalfarben mehr oder

minder abweichen. Die beständige Aufmerksamkeit auf diesen ewigen Wechsel in Sichtbarkeit und Farbe der Gegenstände, je nach Stand der Sonne und Dichtigkeit der Atmosphäre, wird dem Lernenden sehr bald ein richtiges Gefühl für Farbe vermitteln und ihn in den Stand setzen, sich vollkommen auf sein Auge verlassen zu können. Vorzugsweise empfehlenswerth für das Studium sind Stimmungen großer Harmonie in Farben und Luft und solche, wo breite Massen kalter und warmer Töne, also kräftige Contraste, der Gegend größeres Interesse verleihen. Eine sonst vielleicht sehr wenig ansprechende landschaftliche Darstellung kann in letzterem Falle ungemein wirkungsvoll werden.

Da es uns, wie bereits erwähnt, versagt ist, den Glanz des Lichts erreichen zu können, so müssen wir, um einer annähernden Darstellung desselben zu Hülfe zu kommen, uns künstlicher Mittel bedienen. Welcher Art diese Mittel sind, wird im weiteren Verlaufe dieser Darstellung deutlicher werden.

Ist die Skizze gezeichnet, so ist über Luft sowohl als alles Andere ein entsprechender Ton zu legen, damit das weiße Papier, mit Ausnahme der hellsten Lichter in Luft und Vordergrund, möglichst rasch beseitigt wird, wobei man, um kühnere Wirkung zu erzielen und das Trocknen nicht zu erschweren, nicht zu viel Wasser anwende. Ist dies geschehen, so beendet man die Luft und stellt dann die verschiedenen Grade der Ferne fest, worauf man nach und nach in die positivere Farbe des Mittel- und Vordergrundes übergeht. Zunächst sind dann Halbschatten und Schatten einzusetzen, sowie das Detail zu markiren. Die Farbe setzt man kühn,

nicht scheu mit dem Pinsel hin und her fahrend, und gleich möglichst im richtigen Ton ein, damit man nachträglich nicht zuviel zu verbessern braucht und halte außerdem den Pinsel stets gefüllt, damit die Töne klar bleiben. Ist ein Auftrag etwas zu kräftig oder zu dunkel ausgefallen, so lasse man sich nicht verleiten, daran herum zu bessern, da dies in der Regel weit mehr schadet als nützt, abgesehen davon, daß die Farbe immer beim Trocknen heller wird, und die scheinbare Tiefe außerdem durch die weiteren Töne der Umgebung, welche noch fehlen, sehr gemildert wird. Furchtsames Zögern in der Farbengebung ist den Skizzen überhaupt weit verderblicher als etwas zu kräftiges Colorit, weßhalb man sich vor dem Auftrag kräftiger Farbentöne nicht zu sehr scheue. Wirkt dennoch ein Ton zu stark, so suche man künftig allzugroße Kraft zu vermeiden, vermeide aber alle Versuche zu Verbesserung und beherzige nochmals, daß ein etwas zu roher Effekt weniger verderblich auf die Skizze wirkt, als flaue Färbung, und daß scheues Zögern niemals kühne Behandlung und entschiedene Pinselführung aufkommen läßt. Besonders achte man auch darauf, die Ränder der Töne nicht mehr zu übergehen, da sonst das Luftige Schaden nimmt, sowie darauf, daß nie ein Ton wieder berührt werden darf, bevor er getrocknet ist, da er sonst trüb und unansehnlich wirkt. Ueberhaupt halte man alle Lichttöne stets *sehr rein* und *hell*. Reinheit ist später nicht leicht mehr herzustellen, dagegen läßt sich ein zu heller Ton dunkler stimmen, nicht aber ein zu dunkler heller. Dicke Farbe wende man erst bei Beendigung und nach Herstellung der allgemeinen

Effekte an. Im Allgemeinen übereile man sich nicht zu sehr, sondern nehme sich Zeit. Unter zwei Stunden läßt sich überhaupt nichts des Ansehens werthes zu Stande bringen und hat man nicht so viel Zeit, so begnüge man sich mit einer Bleistiftskizze, suche auch auf gelegentlichen Spaziergängen packende Effekte und schöne Linien immer zu skizziren. Schnell vorübereilende Effekte, besonders in der Beleuchtung, ist man gezwungen aus dem Gedächtnisse zu malen, weßhalb solche sehr genau zu beobachten sind.

Um solche mitunter sehr packenden Farben- und Licht-Effekte zu skizziren, empfiehlt es sich sehr, eine ganz flüchtige Disposition der Gegend nach den Hauptmassen zu skizziren und die Haupttöne in Luft, Ferne, Wasser ꝛc. ꝛc. mit Bleistift hinzuschreiben, z. B. Luft: Lamp Black, und Light Red — Indigo und Jndian Red — Wald des Mittelgrundes: Indian Yellow und Purple Madder — French Blue, Oxyde of Chromium und Blue Black — Wasser: French Blue und Cadmium ꝛc. ꝛc. ꝛc. Solche Notizen dienen dann, solche Effekte zu Hause auszuarbeiten, sie erfordern aber Kenntniß der Mischungen und zwar sehr genaue und empfiehlt sich, auf Spaziergängen die Töne der Landschaft öfter mit den obenerwähnten Farbentabellen zu vergleichen, wodurch man bald in den Stand gesetzt wird, selbst feine Nüancen in den verschiedensten Tönen sofort beurtheilen zu lernen. Hat man diese Fähigkeit, die Töne gleichsam geläufig zu lesen, erworben, so ist dies vielfach da von Vortheil, wo man keine Zeit hatte oder sonst gehindert war, eine nette Farbenstudie auszuführen oder zu beenden.

Was den Gesammtton der Studie betrifft, so ist in der Regel der Vordergrund blasser zu halten, als die übrigen Theile des Bildes und muß derselbe mehr absolute Lichter zeigen, obgleich die Schatten tief und scharf sein können, wodurch dann das blasse Licht noch mehr gehoben und dem Bilde eine bedeutende Frische gesichert wird. Für die positiven Lichter des Vordergrundes verwende man, wo es irgend angeht, das weiße Papier, da hierdurch Glanz verliehen und Zeit gespart wird, und da die Lichter in Ferne und Mittelgrund farbig sind, so treten die weißen auch um so kühner heraus.

Jedes Bild, welches glanzvoll wirken soll, muß überhaupt beide Endpunkte der Farbenskala, tiefsten Schatten wie höchstes Licht umfassen, zwischen welchen Gegensätzen größere oder geringere Abstände herrschen können.

Den Mittelgrund halte man möglichst tief im Ton, da er den Hauptschatten repräsentirt, wie der Himmel das Hauptlicht. Die im Mittelgrunde vorkommenden Linien seien auch möglichst horizontal, um das Zurücktreten zu begünstigen. Da aber umfangreiche Schattenmassen Schwere verursachen, so ist es nothwendig, einige Gegenstände anzubringen, welche den allgemeinen Schatten des Mittelgrundes an Tiefe des Tons überbieten. In dem geschickten Anbringen solcher Gegenstände dokumentirt sich nun der Grad der Geschicklichkeit des Darstellenden, und ein wenig Erfahrung wird den Anfänger bald in den Stand setzen, zu beurtheilen, wo sich diese dunkeln Stellen befinden müssen. Um demselben einen wichtigen Anhaltspunkt zu geben, will ich übrigens hier be-

merken, wo diese dunkeln Punkte vorzugsweise nicht angebracht werden dürfen, nämlich nicht im Mittelpunkt des Bildes und nicht gleichweit von zwei sonst hervorragenden Abtheilungen desselben entfernt. Die Wahl der Gegenstände, Felsen, Figuren ꝛc. ꝛc., in deren Formen man solche dunkle Punkte anbringt, muß natürlich dem Geschmacke des Darstellers überlassen bleiben. Hier und da kann man sich auch damit helfen, daß man dem Inneren eines Schattens eine bedeutende Tiefe ertheilt, aber die dunkle Stelle muß unter allen Umständen da sein und kann nicht leicht entbehrt werden.

Verschiedene Lichteffekte sind häufig ganz zufällige und unbeabsichtigte Resultate der bei der ersten Anlage in verschiedener Weise in einander laufenden Töne, und je nach Form ꝛc. solcher Lichter, kann man sich derselben nicht selten, besonders in der Ferne, in sehr günstiger Weise zur Modellirung des Terrains, Darstellung von Feldern ꝛc. bedienen.

Ein anderer sehr wichtiger Punkt ist das Anbringen von Contrasten in der Farbe. Kraft der Darstellung beruht nämlich nicht ausschließlich auf der Anwendung starker oder lebhafter Farbentöne, sondern häufig nur auf geeigneten Farbencombinationen und Contrasten, wobei bemerkt werden möge, daß Kraft im Vordergrunde die Ferne luftiger macht. Sind z. B. die Lichttöne der Ferne gelb und warm, so müssen im Vordergrunde blaue Töne angebracht werden; sind aber die Lichter kalt, so machen rothe und gelbe Töne im Vordergrunde die Ferne luftig. Derartige Contraste sind jedoch nicht überall anzubringen, so z. B. nicht bei früher

Morgenbeleuchtung oder nach Sonnenuntergang, da hier die Kraft mehr von Licht und Schatten als von der Farbe abhängig ist.

Vergegenwärtigen wir uns einige Contrast-Wirkungen. Bringt man eine Farbe neben eine andere, so wird erstere scheinbar so verändert, als ob ihr etwas von der Complementärfarbe der zweiten beigemischt wäre. Näher stehende Töne bringen jedoch größere Aenderungen hervor als ferner stehende, und die räumlich schwächer vertretene Farbe wird vorzugsweise oder ausschließlich verändert. Kältere Farben machen eine neben ihnen stehende Farbe wärmer, wärmere machen eine solche kälter.

Wenig gesättigte, d. h. blasse, gebrochene und dunklere Farben, zeigen lebhaftere Contrasterscheinungen als satte Farben. Auch kleine Unterschiede in dem Grade der Helligkeit bringen sehr erfolgreiche Contrastwirkungen hervor.

Die vortheilhafte Verwerthung der Contraste kommt in ganz besonderer Weise dem componirenden Maler zu Statten. Hier muß die ganze Composition in coloristischer Hinsicht mit Rücksicht auf den Contrast aufgebaut sein und die Farben wie auch theilweise die Formen müssen so gewählt werden, daß sie sich zur Erreichung der beabsichtigten Wirkung gegenseitig unterstützen, und beruhen Gemälde in gutem Colorit hauptsächlich auf einer durchdachten, mit der ganzen Composition eng verbundenen Zusammenstellung der Farben. Mit den einfachsten grauen oder bräunlichen Tönen lassen sich in solchen Zusammenstellungen nicht selten äußerst glänzende

Wirkungen erreichen, da diese Töne gerade zu den auffallendsten Contrasterscheinungen Anlaß geben.

Zur vortheilhaften Verwerthung der Contrastwirkungen ist es in erster Linie zu empfehlen, die Gegensätze von Hell und Dunkel in das richtige Verhältniß zu bringen, d. h. das kräftigere Licht auf kleinere Räume zu concentriren und dafür die Schatten über um so größere Flächen zu legen. Vorherrschendes Licht und sehr wenig Schatten wirkt selten günstig, weßwegen der Maler für seine Skizzen die Mittagsstunde meidet. Der ungleiche Grad der Helligkeit, also der Contrast zwischen Hell und Dunkel ist andererseits das wirksamste Mittel, um die einzelnen Theile eines Bildes von einander abzuheben. Er bildet die Grundlage der Modellirung, welche letztere auf dreierlei Arten erreicht wird. Diese drei Methoden deren man sich bedient, um einen Gegenstand im Bilde von seinem Grund abzuheben, sind folgende:

1. Man behandelt den Gegenstand als Silhouette, d. h. man setzt ihn dunkel auf hellen Grund oder auch umgekehrt auf. Dieser Fall kommt sehr häufig besonders in Ferne und Mittelgrund der Landschaft vor.

2. Man malt die hellen Partien des näheren Gegenstandes heller, die Schatten aber dunkler als den Grund, hält also die Helligkeitsunterschiede (d. h. die Unterschiede zwischen Licht und Schatten) größer als beim Grunde. Dieser Fall kommt in allen Bildern vor; der Anfänger muß sich jedoch besonders in Ferne und Mittelgrund hüten, die Helligkeitsunterschiede zu stark, denen des Vordergrunds ähnlich und

dann in hohem Grade störend und beleidigend wirkend, wieder zu geben.

3. Man stellt die Lichtseiten des Gegenstandes auf dunklen, die Schattenseiten aber auf hellen Grund. Diese Methode ist besonders im Verein mit der zweiten sehr wirksam und vorzugsweise für Gegenstände des Vordergrundes geeignet. In den Gemälden der Niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts findet man sie in ausgiebiger Weise in Anwendung gebracht.

Die hier dargelegten Grundsätze der Modellirung waren in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts fast gänzlich verloren und rührt das erwachte Verständniß für dieselben erst aus den späteren Dezennien.

Durch die Theilung der Farben in kalte und warme wird ebenfalls die Modellirung in wirksamer Weise unterstützt. Diese Contraste von warmer und kalter Farbe werden nun in ähnlicher Weise verwerthet wie die von heller und dunkler. Dem Prinzip der Silhouette entspricht hier ein warm gehaltener Gegenstand auf kaltem Grund, oder umgekehrt ein kalter auf warmem Grund.

Dem zweiten Satz folgt man, wenn man dem Grunde einen neutralen Ton gibt, während man den näheren Gegenstand in seinen warmen Partien wärmer, in seinen kalten kälter hält als den Grund.

Endlich kann man auch dem dritten Satz entsprechend Objekt und Grund in entgegengesetzter Richtung abtönen, so daß die kältere Seite des Objektes sich von der wärmeren des Grundes abhebt und vice versa. Auch hierbei sind größere

Differenzen im Ton bei näher gelegenen Gegenständen, wie sie einer gleichzeitigen Verwerthung des zweiten Prinzipes entsprechen, nicht ausgeschlossen.

Uebrigens behalte man bei Anwendung der verschiedenen hier entwickelten Methoden immer im Auge, daß bei kleinen Unterschieden im Tone, die scheinbare Verschiebung in der Farbenreihe eine viel größere sein kann, als bei bedeutenden, und daß man in der Benützung solch kleiner Nüancen ein Mittel von großer Kraft besitzt.

Das durch diese verschiedenen künstlichen Mittel erzielte kräftige malerische Relief kann durch einfache Wiedergabe der Dinge in den Farben in denen sie sich gerade zeigen, in den meisten Fällen nicht so glücklich erzielt werden, weil der Eindruck des Körperlichen in der Natur, nicht allein von Farbe, Licht und Schatten, sondern auch ganz besonders von der gemeinschaftlichen Thätigkeit beider Augen, wie das Stereoscop beweist, abhängig ist. Bei Betrachtung eines Gemäldes wirkt diese Thätigkeit nun gerade in entgegengesetzter Richtung, woher es rührt, daß Bilder plastischer erscheinen, wenn man ein Auge schließt, weil hierdurch dieser störende Einfluß beseitigt wird. Da nun der Maler nicht im Stande ist, dieser gemeinschaftlichen Thätigkeit der Augen gerecht zu werden, so muß er alle Momente welche zur Erzielung der Illusion des Körperlichen erforderlich sind, in ausgedehnterem Maaße anwenden. Er muß namentlich die Contrastwirkung etwas höher steigern, wozu besonders der schwarze Spiegel behülflich ist, welcher ihn befähigt, jene Helligkeit zu erzielen, bei welcher sich die Contrast=

farben am stärksten zeigen. Bei Unzulänglichkeit der Palette für Helligkeitsdifferenzen, hellste Lichter und Weiß, kann er nur durch geschickte Benutzung der Contrastwirkungen diese Unterschiede scheinbar vergrößern.

Man sieht daher, daß die Mittel des Malers sehr verschieden von jenen sind, welche der Natur zu Gebot stehen, und wird daher der Versuch einer knechtischen Nachahmung der Natur in vielen Fällen nicht die gewünschte Wirkung haben. Die Aufgabe besteht daher darin, den Schein der Wirklichkeit möglichst zu steigern, was aber nur durch klares Verständniß und freie Wiedergabe des Gesehenen, sowie durch vollständige Beherrschung der der Kunst zu Gebote stehenden Mittel möglich ist.

Der Anfänger wird also wohl thun, seine Schatten, wenigstens im Allgemeinen, in einer mit der Lichtfarbe der Gegenstände contrastirenden Farbe zu halten, da die Schattengebung mittelst des tieferen Tones derselben Farbe weit weniger wirkt und er sich in letzterem Falle auch der aus der Anwendung contrastirender Töne resultirenden Vortheile begeben würde. Diese contrastirenden Töne sind zwar auch in der Natur, wie erwähnt, sehr häufig, allein weil man nur zu oft die von der Beleuchtung ganz unabhängige Lokalfarbe der Gegenstände im Sinne hat, werden sie übersehen. So ist z. B. um nochmals zu rekapituliren, ein weißes, von der untergehenden Sonne beleuchtetes Haus auf der Lichtseite entschieden gelb, während die im Schatten liegenden Theile violett erscheinen, und ein Anfänger, welcher diesen Contrast übersieht, gibt vielleicht die Lichtseiten in blasser Steinfarbe

und den Schatten in dunklerem Tone derselben Farbe, wodurch alle Schönheit des Contrastes verloren ist. Dem Anfänger ist wiederholt zu empfehlen, zu Studien vorzugsweise die früheren Morgenstunden oder die Stunden gegen Abend zu wählen, also die Zeit, in welcher die Schatten länger sind, die tiefen Töne des Mittelgrundes sich verstärken, die Lichter des Vordergrundes glänzender auftreten und die Ferne am wirkungsvollsten ist, während um die Mittagszeit das Licht zu stark und blaß ist und die Schatten sehr kurz sind. Weiter ist zu bemerken, daß Lichter, außer auf Flächen, nur sehr kleine Stellen einnehmen und alles übrige mehr oder weniger im Schatten liegt, weßhalb auch die Lokalfarben vorzugsweise durch letzteren modifizirt werden. Ueberhaupt stimmt das Licht die Lokalfarbe *heller*, während der Schatten solche neutralisirt und die wahre Farbe nur da zum Vorschein kommt, wo das Licht in den Halbschatten tritt, was namentlich an farbigen Stoffen sehr in die Augen fällt. Dunkle, aber beleuchtete Gegenstände sind häufig heller als helle Gegenstände im Schatten, wobei obiges Beispiel des von der untergehenden Sonne beschienenen Hauses nochmals aufgeführt werden kann, dessen dunkles aber beleuchtetes Schieferdach jedenfalls heller sein wird, als die beschatteten Seiten der hellen Wände.

Ich wiederhole also nochmals: *Kalte Lichter, warme Schatten* und umgekehrt *warme Lichter, kalte Schatten*. Es kommt zwar sehr häufig vor, daß die Schatten lediglich mit tieferen Tönen derselben Farbe gegeben werden, was in vielen Fällen auch genügt, aber wo eine bestimmte Farben=

wirkung erzielt werden soll, ist in der hier dargelegten Weise zu verfahren.

Ich muß hier auch darauf aufmerksam machen, daß manche Effekte unangenehm und daher möglichst zu meiden sind. Hierher gehört die häufigere Anwendung von grünlichem Blau und grünlichem Gelb. Erstere Farbe wirkt nur in ganz schwachen oder in neutralisirten Tönen gut. Das vielfarbige, höchst mannigfaltige Grün der Vegetation, die große Verschiedenheit in der Farbe beleuchteter und beschatteter Baumpartien resultirt aus dem eigenthümlichen, von dem anderer Körper sehr abweichenden, optischen Verhalten des Chlorophylls oder Blattgrün und sei in Bezug auf dasselbe hier nur bemerkt, daß es nicht allein gelbes, grünes und blaugrünes, sondern auch rothes Licht zurückwirft. Bei tiefem Stand der Sonne enthält nun das direkt auffallende Sonnenlicht vorzugsweise Roth, Orange und Gelb, welche Farben im reflektirten Himmelslicht, im sogenannten Luftlicht nur schwach vertreten sind. Aus diesen Verhältnissen entstehen jene in bewaldeten oder mit reicher Vegetation bedeckten Gegenden, besonders im Gebirg oft, namentlich bei tiefstehender Sonne oder neblichem Wetter, sehr häufig an Herbstmorgen zu beobachtenden, mitunter höchst unschönen harten, schreienden und durch Contrastwirkung noch verschärften Farben- und Lichteffekte, vor deren Wiedergabe gewarnt werden muß, besonders wenn, wie dieß in solchen Fällen häufig vorkommt, die citron- und canariengelben oder die blaugrünen Töne stark vorherrschen. Ueberhaupt ist mit Grün, selbst in der Landschaft sehr sorgfältig und selbst sparsam

Indigo + Lake + Sepia

" + Ind. R. + Y. O.

" + " + R. M.

Fr. Blue + Lamp Black + R. M.

" + Blue Black + L. R.

" + Sepia + Purple M.

Ultr. Ash + Lamp Black

Fr. Blue + Lamp Bl. + L. R.

Indigo + Blue Bl.

" + Ind. R. + Y. O

" + L. Bl. + Lake

" + Bt S. + Lake

Ind. Y. + R. M.

~~Indigo + Bt S.~~

French Blue + Ind R. + Y. O

Indigo + Cobalt + B. M.

Cobalt Sepia + Br. M.

Lamp Bl. + Indigo + Ind. Red

" + Purple M. + Cobalt

Cobalt + Bt Umber

" + Vandyke Br.

Indigo + Cobalt + [illegible] + B. M.

" + Raw Umber

" + Bt. Sienna

" + ½ " Umber

" + Vandyke Br.

" + Br. Madder

Gamboge + Y. O.

" + R. M.

" + Bt. Sienna

R. M. + Ind. Red.

" + Purple M.

Cobalt + R. M. + Y. O.

French Bl. + L. Red

Cobalt + Br. M. + Y. O.

" + Vermil.

Lamp Black + L. Red + Cobalt

French Blue + Lake + Bt. Sienna

Cobalt + Light Red + Br. M.

" + " + R. M.

" + Purple M. + Y. O.

Lamp Black + R. M.

" + Br. M.

Indigo + L. Red

" + Ind. Red

" + Br. M.

Cobalt + Purple Madder

" + Indigo + R. M.

~~French Blue + R. M.~~

Cobalt + R. M. + Naples Y.

" " + Aureolin

" + Indigo

Indigo + R M.

" + Purple M.

" + Indian Red

" + Cobalt + Purple M.

" + " + Indian R.

Indigo + ~~Ivory~~ Lamp Black + French Blue

" + " + Vandyke Brown

Lamp Black + French Blue

Indigo + Brown M. + Sepia

Cobalt + " + "

" "

" + Vermilion + Y. O.

Ind. R + Y. O.

R. M + Y. O

Y. O + Ind. Y.

Ind. R. + Cadm.

R M + "

Ind Y + Y O

" + [illegible] O

umzugehen, denn obgleich der größte Reiz der Landschaft nicht selten in dem üppigsten Grün besteht, so zeigt doch die Erfahrung, daß vorstehende Warnung nicht ungerechtfertigt ist, indem grüne Bilder nicht so angenehm wirken, wie nahe sie auch der Natur immerhin kommen mögen, während Bilder von vorzugsweise gelbem, blauem, grauem, rothem oder braunem Ton uns mehr oder weniger anmuthen. — Weiß und Schwarz heben alle sonstigen Farben und Töne durch die Stärke des Contrastes und sind somit in Studien sehr nützlich, als sie sofort einen starken Effekt hervorbringen, ohne die Beziehungen der anderen Töne in ihren wechselseitigen Verhältnissen zu beeinträchtigen.

In gewisser Beziehung das Gegentheil von Contrast ist Harmonie, welche durch Anwendung neutralisirender Zwischentöne die Extreme zwischen starken Contrasten auszugleichen sucht, besonders um den Zweck der Anwendung der letzteren etwas zu verdecken. Sie kommt aber bei Studien weniger als bei ausgeführteren Gemälden in Betracht.

Nicht minder wichtig als alles bisher Angeführte ist Abwechslung in Form sowohl wie in Farbe, selbstverständlich aber mit Maaß und Ziel und ohne in's Bunte zu verfallen. Was die Formen betrifft, so empfiehlt es sich, solche landschaftliche Darstellungen zu wählen, welche nicht den Eindruck des Monotonen machen, sondern Abwechslung in Arten und Formen der Bäume zeigen, was in den allermeisten Gegenden nicht schwer fällt. Was das Colorit betrifft, so ist auch hier allerwärts für Mannigfaltigkeit gesorgt, ganz besonders auf dem Lande. Man suche stets im Vordergrund

etwas anzubringen, was Anwendung verschiedenartiger und reicherer Farbentöne erfordert, wie einzelne Häuser und Hütten aller Art. Hierbei ist aber wesentlich, daß man die zu Gebote stehenden Farben in alle Richtungen hin benutzt und sich nicht auf wenige conventionelle Mischungen beschränkt. In den einzelnen Kapiteln über das Colorit habe ich in dieser Richtung mehrfach auf Mannigfaltigkeit in der Farbe hingewiesen, bemerke aber hier noch, daß zu häufige Wiederholung derselben Gegenstände und Farben zu vermeiden ist.

Bei Anbringung von Staffage vermeide man Gesuchtes und Gekünsteltes, was übrigens auch für die Durchbildung landschaftlicher Motive im Allgemeinen gilt. Der Landschafter hüte sich jedoch in zu peinliches Nachahmen der Natur zu verfallen, da die sich dem Auge in der Natur darbietenden Bilder nicht selten einige Modifikation wünschenswerth erscheinen lassen. Einzelnes kann vortheilhaft weggelassen werden, anderes wird um eine befriedigende Wirkung zu erzielen, zugesetzt werden müssen. Abstoßende oder widerwärtige Farbenzusammenstellungen, welche häufig vorkommen, müssen beseitigt werden ꝛc. ꝛc.

Schließlich will ich noch den guten Rath geben, eine Studie nach der Natur nicht etwa zu Hause noch verbessern zu wollen, da jede Studie eine ganz eigenthümliche Frische und Realität besitzt, welche durch einen derartigen Versuch schwer geschädigt werden würde.

Es sei sodann noch bemerkt, daß besonders charakteristische Wirkungen in der Regel nur auf Kosten der Stimmung und der allgemeinen Befriedigung zu Stande kommen, weil bei

Darstellung derselben nicht selten anerkannte Grundsätze verleugnet werden. Unter welchen Umständen solche aber zu wagen sind, kann nur dem Ermessen des Genies oder einem angebornen feinen Geschmacke anheim gestellt werden, und haben außerdem Versuche dieser Art sich nur sehr selten des ungetheilten Beifalls der Kenner und Sachverständigen zu erfreuen.

Nachtrag.

Die Holzmalerei.

1. Allgemeines.

In neuerer Zeit ist, hauptsächlich veranlaßt durch Zahn's Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten (Leipzig bei Georg Wigand), eine decorative Malerei auf helles Holz mittelst Aquarellfarben in Aufnahme gekommen, welche zwar mit der Aquarellmalerei, wie ich solche dargelegt, nur in sehr lockerem Zusammenhange steht, indessen aber ermöglicht, mit verhältnißmäßig geringer technischer Fertigkeit — soweit wenigstens die Malerei in Betracht kommt — auch in künstlerischer Hinsicht befriedigende und dabei nicht selten äußerst prachtvolle und imponirende Arbeiten zu liefern, da in den weitaus meisten Fällen hier weniger gemalt als vielmehr colorirt wird. Die Malerei auf Holz gehört der decorativen Kunst an, deren Ziele von jenen der eigentlichen Malerei sehr verschieden sind, indem letztere die Bildfläche des Flächencharakters zu entkleiden sucht, während erstere die Fläche vorzugsweise zur Geltung zu bringen bestrebt ist und selbst den Schein des Plastischen meidet. Malereien dieser Art repräsentiren in der Regel Nachahmungen von Intarsien, Arbeiten in eingelegtem Holz, welchen sie nach der Fertig-

stellung durch das Poliren mehr oder weniger täuschend ähnlich sehen und bei exacter Zeichnung und geschmackvoller Wahl der Farben Anspruch auf gewissen künstlerischen Werth haben, dabei als sehr nachahmungswerthe Werke häuslicher Kunst bezeichnet werden dürfen. Ich habe diese Malerei umsomehr hier anhangsweise berühren wollen, als sie von Dilettanten, welche für das Schaffen selbstständiger Kunstwerke nicht die genügende Befähigung besitzen, besonders aber auch von jungen Damen, welchen ich sie für ihre Mußestunden auch ganz vorzugsweise empfehlen möchte, nebenbei, gelegentlich passender Anlässe zur Selbstverfertigung von Geschenken oder auch behufs Ausschmückung der eigenen Wohnräume, betrieben wird. Ich habe in letzterer Zeit mehrfach Gelegenheit gehabt, größere Partien solcher Arbeiten nach dem Poliren durchzumustern und hat die Quantität dieser Leistungen meine Erwartung sehr übertroffen. Leider muß ich aber zufügen, daß abgesehen von einzelnen Prachtstücken, worunter Originalentwürfe, das meiste unter und zum Theil sehr weit unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit stand, und sichtlich ohne genügende Sachkenntniß ausgeführt worden war. Ich dachte dabei lebhaft an Zahn, welcher sich in der Vorrede zu seinem dritten Heft gegen den Verdacht der Begünstigung verschiedener ihm zu Gesicht gekommener „Holzfrevel" nachdrücklichst verwahrt.

2. Material und Hilfsmittel.

Was in erster Linie die Gegenstände betrifft, welche sich vorzugsweise für diese Malerei eignen, so sind es im Allge=

meinen ganz besonders solche, welche Flächen bieten, und, abgesehen von allerlei Kleinigkeiten, namentlich Kasten und Kästchen aller Arten für Handschuhe, Cigarren, Thee, Zucker, Spielmarken, Schmuck rc. rc., dann Deckel zu Visitenkartentäschchen, Notiz-, Stamm-, Poesie-, Zeichnen- rc. rc. Bücher, zu Schreib-, Brief-, Zeitungs- rc. Mappen, Albums, rc. rc., Lampenteller, in höheren Graden Tischplatten, (besonders kleine runde Tischchen für feine Zimmer und Salons), Füllungen in Schlüsselschränkchen, Arbeitstischchen u. a. m., und wer über genügende Geduld und Zeit verfügt, kann schließlich die Täfelung eines ganzen Zimmers in Angriff nehmen, oder sich einen eingelegten Renaissanceschrank malen. Alle genannten Gegenstände sind fertig zu haben, oder können, wie besonders größere Platten zu Mappen, Büchern rc., von jedem geschickten Tischler schnell angefertigt werden, was sich namentlich dann empfiehlt, wenn man eine Zeichnung in gegebener Größe zu übertragen wünscht. Was das Holz betrifft, so wird hierzu meist Ahornholz und Tannenholz verwendet, in neuerer Zeit trifft man jedoch auch häufig Linden-, Erlen- und anderes helles Holz. Sehr geeignet ist auch Kastanien- und helles Birnbaumholz. Zu Gegenständen von grau gebeiztem Holz, welche man häufig sieht, rathe ich jedoch nicht, da man dann der hellen Töne entbehrt und sich so eines wichtigen Hilfsmittels zu contrastirenden Tönen begibt. Ich habe auch nur selten schön wirkende Arbeiten auf solch grauem Holze gesehen, auf welchem, nachträglich zu erwähnen, auch die Bleistiftstriche nur sehr schwer, oder gar nicht zu sehen sind. Auch hüte man sich vor stark gekrümmten Flächen,

auf welche schwierig zu zeichnen ist. Da nun diese verschiedenen Holzmaterialien nur in großen Städten zu haben sind, so will ich Interessenten darauf aufmerksam machen, daß sie derartige Sachen auch direkt aus einer der zahlreichen Fabriken, welche die Anfertigung derselben als Specialität cultiviren, beziehen können, z. B. von G. Weber & Co. in Eßlingen a. N. (Württemberg), welche Firma auf Verlangen ihre sehr reichhaltige mit den Maaßen versehene Preisliste gerne mittheilt. Schöne Arbeiten habe ich auch vom Hoftischler Scheidemantel in Weimar gesehen. Interessenten, welche vorzugsweise viel auf Platten malen, kann ich noch einen andern guten Rath geben, wie sie sich solche Platten viel billiger beschaffen können, sofern an ihrem Wohnorte keine Fournirhandlung besteht. Dieselben mögen sich an Mey & Widmayer in München wenden, welche Holzplatten verschiedener Größe in reiner, schöner Qualität und fein bearbeitet, zu folgenden Preisen per 10 □ Decim. (etwas mehr wie 1 □′) liefern:

1. Dicke 2—3½ Millm. a. Ahorn, Birnbaum, Grau, Weißbuchen M. 0,60. — b. Linden, Kastanien, Lärchen 0,50. — c. Erlen, Fichten 0,35 — 2. Dicke 4—5 Millm. a. 0,90 b. 0,60 c. 0,60.

Aus größeren Platten dieser Art kann man sich dann je nach Bedarf kleinere heraussägen und solche zu Buchdeckeln ꝛc. von einem Schreiner mit einer Hohlkehle versehen und herrichten, resp. glatt hobeln und mit Schachtelhalm schleifen und abreiben lassen. Da nun gewöhnliches d. h. nicht präparirtes Holz die Farbe fließen lassen würde, so müssen alle Gegenständen, welche bemalt werden sollen,

vorher präparirt werden, d. h. die Poren und Capillargefäße, welche die Farbe aufsaugen, müssen verstopft werden, wozu sich Klebstoffe vorzugsweise eignen. Als sehr probat kann ich empfehlen die Gegenstände gelind zu erwärmen, und solche dann mit einem wollenen Lappen und wenigen Tropfen nicht zu kalter weißer Politur einige Male rasch zu überreiben. Die weiße Politur besteht aus einer Lösung von 1 Gewichtstheil weißem Schellack, in 4 Gewichtstheilen starkem Weingeist und kann für vorliegenden Zweck noch etwas mit der Hälfte Weingeist verdünnt werden. Auch Gummiwasser d. h. eine schwache Lösung von gummi arabicum, oder auch eine schwache Gelatinelösung thun dieselben Dienste und werden mit wollenen Lappen auf die etwas erwärmte Platte tüchtig eingerieben. Die käuflich erhaltenen Objecte sind angeblich schon präparirt, aber schlimme Erfahrungen in dieser Beziehung veranlassen mich, alles derartige schon Präparirte nochmals zu übergehen, um mich vor unreinlich aussehenden Arbeiten sicher zu stellen. Sodann rathe ich nur solche Sachen in Arbeit zu nehmen, welche eine absolute Fläche bilden, also ganz glatt sind, da wellige Oberflächen viel Mühe und Aergerniß beim Poliren bereiten. Hat man einen Gegenstand acquirirt, welcher nicht tadellos eben und glatt ist, so lasse man ihn ehe man daran zu arbeiten beginnt, nochmals vom Schreiner abziehen. Gerundete Gegenstände taugen nichts zu Arbeiten dieser Art, ebensowenig wie gekehlte.

Was die Utensilien betrifft, so sehe man auf untadelhaften Zustand derselben, da die exacte Herstellung von Holzmalereien, wenn anders die Wirkung eine imponirende

sein soll, Bedingniß ist. Unumgänglich nothwendig sind mehrere Lineale, darunter ein recht kleines, eine Reißschiene, ein Winkel, ein größerer Meßzirkel, sowie ein kleiner mit einzusetzender Stahlspitze, Blei- und Reißfeder, eine Reißfeder und für manche Arbeiten, wo, wie bei Mäandern, viele parallele Linien in sehr geringen Abständen zu ziehen sind, ein flaches Maaßlineal mit Millimetertheilung auf der einen und wo möglich einem andern Maaßsystem auf der andern Seite. — Zirkel ohne Stahlspitze vermeide man thunlichst, da deren dreikantige Spitzen sich tief in das weiche Holz bohren und unschöne Löcher verursachen.

Zum Ziehen großer Kreise, wie auf Tischplatten, bedient man sich zur Verlängerung des Zirkels eines Streifens aus Pappdeckel oder dickem Carton, welchen man mit einer Nadel im Mittelpunkt so befestigt, daß er sich nicht zu schwer um dieselbe drehen läßt und mißt dann genau die Stellen ab, an welchen man bei bestimmter Oeffnung des Zirkels solchen mit der Spitze einzusetzen hat.

Was die anzuwendenden Farben betrifft, so kann zwar der Farbenkasten, wie ich ihn früher für das Aquarell empfohlen habe, auch hier Anwendung finden, allein es macht sich wünschenswerth, noch einige weitere Farben zuzufügen, welche zwar auch durch Mischung erhalten werden können, aber da die Farben gewöhnlich — wenigstens bei größeren Arbeiten — in größerer Menge erfordert werden, so sind solche in fertigen Farben vorzuziehen.

Für alle Stoffe welche mit Farben geschmückt werden sollen, finden sich gewisse Farben, welche sich, abgesehen

von den Zwecken, für das betreffende Material vorzugsweise eignen und so stehen uns für Holzmalerei vorzugsweise die zahlreichen und besonders die ruhigeren Nüancen von Gelb, Orange, Roth, Braun, Grau, bis zum tiefen, ernst wirkenden Schwarz, mit andern Worten jene Farbengruppen zu Gebot, welche mehr oder weniger nach Roth neigen können und auch in den Reihen der natürlichen Holzarten vorkommen. Die der Gegenseite angehörenden Töne, Grün, Blau, grelles Roth liegen dieser Verwendung viel ferner, obgleich sie nicht ausgeschlossen sind und an Figürlichem, Naturalistischem und z. B. in Wappen oft pompöse Wirkung zu entfalten im Stande sind. Im Allgemeinen verlangen solche jedoch vorsichtige und sparsame Verwendung — mehr als Aufputz — da sie sonst sehr leicht den Totaleindruck einer Arbeit in hohem Grade beeinträchtigen können.

Arbeiten, welche den Eindruck von Pracht machen sollen, müssen hier mit leuchtenden, hellen mit tieftönigen Farben wechselnden Tönen gemalt werden und muß außerdem stets tiefstes Schwarz zur Geltung kommen. Man verwendet hierzu von der billigsten Tusche, welche man in kleine Stücke zerstößt und in einem Fläschchen mit ganz wenig Wasser zu einem dickflüssigen Brei auflöst. Selbst diese dickflüssige Lösung deckt aber gewöhnlich nicht mit einem Auftrag und muß derselbe wiederholt werden.

Für einen Normalfarbenkasten für Holzmalerei dürfte sich etwa folgende Zusammensetzung empfehlen und zwar dürften Farben in Tuben zu wählen sein, da solche gewöhnlich in größeren Quantitäten angerieben zur Hand sein müssen.

French Blue.
Cobalt.
Payne's Grey.
Neutral Tint.
Madder Brown.
Pink Madder.
Dunkler Krapp.
Marsroth.
Rothbrauner Krapp.
Light Red.
Indian Red.
Van Dyk Roth.
Indian Yellow.
Yellow Ochre.
Cadmium Orange.
Goldocker.
Mars Yellow.
Raw Sienna.
Florentiner Braun.
Laque Robert Nr. 7.
Marsbraun.
Asphalt.
Van Dyk Brown.
Raw Umber.
Burnt Sienna.
Burnt Umber.
Emerald Green.
Olive Green.
Brown Pink.
Lampenschwarz.
Chinese White.
Goldbronze 1.
" 2
Silberbronze.

Außerdem würde ich auch noch zu Nußbeize und Ebenholzbeize rathen, mit welch ersterer, je nach dem Grade der Verdünnung mit Wasser, sich zahlreiche Abänderungen von schönen braunen Tönen herstellen lassen und die letztere ein tiefes Schwarz gibt. Beide sind in den Materialhandlungen zu äußerst billigen Preisen zu beschaffen.

Außerdem sind noch beizufügen Muschelgold in 3 Nüancen und Silber, Tusche für die Contouren, statt welcher man auch unter Umständen Indelible Brown Jnk, eine unauslöschliche braune, jedoch leider etwas allzudünne flüssige Tinte, verwenden kann. Sehr angenehm verarbeitet sich die jetzt

von Schönfeld & Co. bereiteten Gold- und Silberbronze in Tuben. Nr. 1 ist rothes, Nr. 2 gelbes Gold. Gold und Silber finden häufige Anwendung in Wappen, dann für Schriften und Monogramme, Linien, kleine Ornamente und Detail, wie Köpfe von Schrauben. Man nehme immer beste Qualität und trage es nicht zu sparsam auf. Es empfiehlt sich auch die betreffenden Stellen zu untermalen und zwar bei Gold mit Indian Yellow, bei Silber mit Chinese White. Man kann auch, was sich besonders für große Flächen empfiehlt statt des Muschelmetalls trockene Gold- und Silberbronze auftragen, zu welchem Zwecke man bei der wie vorher auszuführenden Untermalung etwas wenig Zuckerlösung zusetzt, so daß die Farbe nach dem Trocknen glänzend wird, ohne aber zu kleben. Das Bronzepulver wird alsdann mit einem Baumwollbäuschchen auf die vorher angehauchte Stelle aufgetragen und der überflüssige Staub mit einer Federfahne abgekehrt. Wählt man diese Art der Vergoldung, so dürfen jedoch keine „Moist Colours“ in Tuben oder Näpfchen angewendet werden, indem diese mit Glycerin versetzt sind und die Bronze auch hier und da annehmen. Auch beim Fixiren muß diese Art Vergoldung sehr vorsichtig behandelt werden. Weiß als Farbe wird bei Holzmalerei sehr selten in Anwendung kommen, außer da, wo man eingelegte Elfenbeinlinien imitiren will, in welchem Falle ein klein wenig Indian Yellow oder Raw Sienna zuzusetzen ist, um das Kreidige zu heben.

Schließlich ist noch der literarischen Hilfsmittel zu erwähnen, d. h. der Sammlungen von Mustern und Motiven,

welche sich für Holzmalerei vorzugsweise eignen, und welche in der letzten Zeit immermehr zunehmen. Die am meisten Empfehlung verdienenden Publikationen dieser Art sind folgende:

1. Benz: Das geradlinige Ornament, welches sich für Anfänger empfiehlt, da es nur Motive bietet, welche in Netze gezeichnet werden können.

2. Dieffenbach: Geometrische Ornamentik. Enthält eine reichhaltige Auswahl von Netzornamenten, sowie mittelst des Zirkels herzustellender Verzierungen, darunter sehr viel Geschmackvolles und ist dabei verhältnißmäßig sehr billig.

3. Zahn: Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten. Heft 1, 2 und 3. Für Geübtere. Bemerkenswerth für geschmack- und stilvolle Muster, sowie schöne Gliederung der Flächen; enthält aber wenig für kleinere Gegenstände passende Muster, so daß das nachstehende Werk eine willkommene Ergänzung hierzu bildet.

4. Schreiber. Die Flachmalerei. Empfehlenswerthe, geschmackvolle Auswahl kleinerer Muster der verschiedensten Stile in farbiger Ausführung, welche sich sowohl für Anfänger wie für Geübtere eignen.

5. Fink: Geometrische Construktion der Flachmalerei. Für Holzmalerei wenig geeignet, aber wegen des construktiven Werthes anzuführen.

6. Zschimmer: Vorlagen für Holzmalerei. 6 Hefte. Eigenartige, zum Theil geniale, Compositionen für Geübte. Wegen des stark angewendeten Goldes und so mancher für Holz wenig passender Farbentöne, (Smaragdgrün u. a. m.) müßten

meist andere Farben gewählt werden. Durch unnöthige reiche Ausführung zu theuer.

7. Schrödter, Malvina: Holzmosaik. Geschmackvolle meist romanische und maurische Ornamente für Geübtere. In Bezug auf Farben siehe Nr. 6.

8. Racinet: Das polychrome Ornament. Reiche geschmackvolle Auswahl von Ornamenten aller Stile. Für Geübtere.

9. Owen Jones: Grammatik des Ornaments. Ebenfalls sehr reiche Sammlung, aber mit vorzugsweiser Betonung der orientalischen Kunst. Wie vorhergehende Nummer in Farben den Holzintarsien anzupassen.

10. L'Art pour tous. Verständnißvoll illustrirte französische Zeitschrift für Kunstgewerbe. Reich an brauchbaren Details und Motiven aller Art, ohne als Musterbuch im Sinne der übrigen hier aufgezählten Werke dienen zu können. Bis jetzt 26 Jahrgänge à 25 Francs.

11. Teyrich: Die Intarsien der italienischen Renaissance. Prachtvolle große Vorlagen für Getäfelornamente.

12. Gruner: Lo scaffale di Luini. Desgleichen.

13. Hildebrand: Heraldisches Musterbuch. Wegen stilvoller Behandlung der Wappen hier anzuführen.

14. Müller: Sammlung von Monogrammen. Elegante Monogramme in den verschiedensten Schriften.

Als Zugabe zum Studium des constructiven Elements ist noch Schreiber: das geometrische Zeichnen anzuführen.

Für den nicht ganz unerfahrenen Zeichner dürften Nr. 3 und 4 zunächst zu empfehlen sein, später je nach der individuellen Geschmacksrichtung 8, 9 und 11.

3. Plan und Anlage der Zeichnung.

Da es bei der eigenthümlichen Textur des Holzes wünschenswerth erscheint, gleich möglichst correct zu zeichnen, indem öfteres Verbessern und Wischen der Reinheit später anzuwendender heller Farbentöne leicht Eintrag thut, oder da, wo die Naturfarbe des Holzes beibehalten werden soll, ebenfalls besser vermieden wird, so überlege man, ehe man mit Uebertragung der Zeichnung beginnt; erst reiflich den ganzen Plan, überzeuge sich auch, ob die Kanten der Holzplatten rechtwinklig sind, da wo dies, wie es nicht selten vorkommt, nicht der Fall ist, bei dem Messen das Mißverhältniß auf die bestmöglichste Weise, gewöhnlich bei den äußersten Einfassungslinien, ausgeglichen werden muß. Von besonderer Wichtigkeit ist da, wo es sich, wie bei Mappen, Albumdecken 2c., um größere Dimensionen handelt, die Beachtung der Größenverhältnisse. Ist man an die Größe der Holzfläche nicht gebunden, so thut man am besten, wenn man sich zu einer für den Gegenstand passenden, bereits vorliegenden, ornamentalen Darstellung entschließt und nach deren Größenverhältnissen die benöthigten Platten anfertigen läßt. Im gegentheiligen Falle aber und wenn man keine für die genaue Größe absolut passende Zeichnung zur Verwendung hat, ist man genöthigt, auf einem Blatt Papier, welches genau von der Größe der Holzplatte ist, eine Skizze zu entwerfen, um darnach arbeiten zu können. Wünscht man in solchem Falle Motive zu verwenden, welche in der Zeichnung vorliegen, aber nicht die nöthige Größe besitzen, so kann man

sich in den meisten Fällen damit helfen, daß man die betreffende Fläche, z. B. wenn es sich um die Umrahmung handelt, durch besondere Eckverzierungen oder sonstige symmetrische Motive verkleinert, in welchen Fällen das obenerwähnte flache Maaßlineal gute Dienste leisten kann. Bei symmetrischen Motiven ist es selbstverständlich genügend, nur so viel zu zeichnen als man braucht, was häufig sich auf ein Viertel beschränken wird.

Wer kein sehr geübter Zeichner ist, dem rathe ich für die ersten derartigen Arbeiten vorzugsweise lineare Ornamente zu benützen, oder überhaupt solche, welche sich lediglich mittelst Lineal, Reißfeder und Zirkel herstellen lassen. Es ist dies keine so arge Beschränkung, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, indem sich durch geschmackvolle Anordnung einiger wenigen linearen Motive und unter etwaiger Beihülfe einiger Ueberschneidungen schon recht wirksame Muster bilden lassen und sich außerdem für viele kleinere Gegenstände überhaupt nur derartige Motive eignen, welche dann bei entsprechender Farbengebung eingelegte Arbeiten täuschend nachahmen. Die geschmackvolle Wahl der Farben kommt hierbei nicht weniger in Betracht und mit wenigen contrastirenden Tönen, die Holzfarbe inbegriffen, welche sich jedoch nur in schmalen Linien ꝛc. oder vielmehr nicht in größerer räumlicher Ausbreitung zeigen darf, erreicht man in der Regel größere Wirkung als mit Ueberladung. Motive dieser Art finden sich in allen genannten Musterbüchern, und können solche mit Geschick und Geschmack leicht vielfältig variirt werden so in Racinet, Taf. 1. 5. 10. 29. 36. 37. 45. 46 ꝛc. und Owen Jones,

Taf. 7 bis 11, 13. 15. 25. 35. 39. 43. 45. 59. 64, 65, wobei wie bereits bemerkt, die Töne mehr den Holzfarben anzupassen sind.

Abgesehen von den anzuwendenden Motiven ist bei Anlage derartiger Arbeiten besonderes Augenmerk auf die Gliederung der Fläche und die geschmackvolle Ausfüllung des Raumes zu richten. Im Allgemeinen dürfte es sich empfehlen, eine rahmenartige mehr oder weniger reich gegliederte Einfassung anzubringen, welche einen größeren Raum umschließt, der in seiner Mitte ein Wappen, eine Cartouche, ein Monogramm 2c. 2c., oder kleinere figürliche symbolische Darstellungen enthält. Der Grund dieses inneren Raumes wirkt nicht selten als tiefschwarze Fläche äußerst günstig. Anderweitige Theilungen der Fläche, Zwei-, Drei-, Vier-Theilung 2c. 2c. sind selbstverständlich nicht ausgeschlossen. Geschmackvolle Muster derartiger Gliederungen findet man in Zahn's Musterbuch.

Außer diesen kleineren figürlichen Darstellungen, wie symbolische Zeichen aller Art, Wappen, Monogramme 2c. 2c. 2c., welche Beziehungen auf Empfänger oder Geber vermitteln, lassen sich auch kleine Photographien von antiken Büsten und Statuen (z. B. in Medaillons), welche man unaufgezogen bestellt, sorgfältig ausschneidet und mit weißem Leim auf die betreffende, noch rohe Stelle klebt, vortheilhaft anbringen. Auf schwarzem Grunde nehmen sich solche ganz besonders gut aus.

Für geübte Zeichner läßt sich selbstverständlich keine Grenze ziehen und werden solche deßwegen die linearen Ornamente

doch nicht verschmähen, wenn sie vielleicht auch häufiger die reichen Renaissance- und andere vielgestaltige Ornamente, wie sie obengenannte Werke bieten, benutzen werden. Da nun Ornamente, welche sich in derselben Größe verwenden lassen, einfach durchgepaust werden, so könnte es wohl einem wenig geübten Zeichner beikommen, auch einmal eine reiche Renaissance- oder eine maurische Decoration auf Holz zu übertragen, allein ich bemerke, daß hier der besondere Umstand zu berücksichtigen ist, daß das Holz nicht selten — aus welchem Grunde weiß ich nicht — die Pause überhaupt ungern und stellenweise sogar nur sehr schwer und höchst undeutlich und lückenhaft annimmt, so daß mitunter nur die Hauptanhaltspunkte haften und man dann gezwungen ist, fast ohne Pause zu zeichnen, wenigstens stellenweise. Nun erfordern aber alle ornamentalen Malereien eine äußerst sorgfältige Zeichnung und schwierige Motive in mangelhafter Zeichnung würden unter dem Pinsel jedenfalls nicht eben schöner werden, und die vielleicht sehr mühevolle Arbeit würde schließlich eine unansehnliche und vollständig werthlose sein. Der Anfänger wird übrigens schon nach seinen ersten Arbeiten den hohen Werth selbst ganz einfacher Motive vollständig erkennen.

Zum Pausen bedient man sich am besten des pulverisirten Graphits, mit welchem man das Pauspapier auf der untern Seite bestreicht. Bei großen Motiven, welche auf schwarzen oder sehr dunklen Grund kommen, kann man sich auch des Blaupapiers bedienen.

Welche Decorationsmotive man nun auch verwende, so ist selbstverständlich darauf zu halten, daß man nicht Orna-

mente verschiedener Stile zusammenbringe. Besonders sei man bei Anbringung von Wappen in dieser Beziehung vorsichtig (auch bei Zahlen und Monogrammen), da es sich äußerst ungünstig macht, wenn man, wie es leider nicht selten vorkommt, Wappen im Stile des zwölften Jahrhunderts in Renaissance-Decorationen oder umgekehrt Wappen im Barockstil in Gesellschaft gothischer Ornamente gewahr wird. Was speziell noch die Renaissance-Decoration betrifft, so empfiehlt es sich bei Einfassungen in diesem Stile für jede der vier Seiten ein anderes Motiv zu wählen, so wie überhaupt nie dasselbe Motiv mehrfach bei einer Arbeit zu verwenden, da steter Wechsel des Ornaments für diesen heiteren Stil charakteristisch ist.

Was die oben erwähnte Verwendung von Photographien betrifft, so eignen sich hiezu besonders antike Büsten und Statuen, auch kleine Landschaften, welche Erinnerungen an einen Aufenthalt oder eine Reise vermitteln sollen und zwar im Visitenkartenformat und machen solche, wenn wie oben behandelt, einen reizenden Effekt. Bei der Anlage des schwarzen Grundes ist aber besonders darauf zu achten, daß man das Schwarz bis dicht an die Grenze des Papieres, — aber ja nichts darüber hinaus — bringt, da Lücken wie Flecken an diesen Stellen höchst unerfreulich wirken. Um die Anwendung von Photographien für diesen Zweck, über welche mir noch nichts Gedrucktes vor die Augen gekommen ist, zu illustriren, will ich bemerken, daß ich vor einiger Zeit eine Zeitungsmappe, welche ich für einen Arzt malte, in folgender Weise ausführte. Nach einigen die ganze Holzplatte um-

fassenden linealen schmalen, aber in Breite etwas wechselnden Einfassungen von abwechselnd hellgelben und tiefschwarzen Tönen wurde die Platte durch zwei Mäanderrahmen in Naturfarbe des Holzes mit tiefrothbrauner Farbe in zwei Theile gespalten. Der innere naturfarbige Grund jeder Seite enthielt ein Oval in pompejanischem Roth mit schmalen naturfarbigen Rändern, deren eines auf schwarzem Grunde die Statue des Aesculap, das andere die der Hygea umschloß. In den Ecken des naturfarbigen Mittelgrundes waren bräunlichgelbe Palmetten, mit tieferen Tönen schattirt, angebracht und außerdem links und rechts ein kleines Medaillon eingesetzt, welches auf schwarzem Grunde einen bräunlichen, von bläulicher Schlange umwundenen Stab zeigte. Das Motiv hatte ich dem Revers einer alten griechischen Münze entnommen. Im Mittelpunkt der Platte waren die Mäander durch eine rothe rautenförmige Umrahmung unterbrochen, innerhalb welcher auf schwarzem Grund eine ebenfalls dem Revers einer griechischen Münze entnommenes Motiv, eine antike Vase in rothgelber Farbe zwischen zwei windenden blaugrauen Schlangen, Verwendung gefunden hatte. — Antike Münzen liefern sehr brauchbare figürliche Motive. Derselbe Gegenstand in ähnlicher Behandlung, aber für einen Offizier bestimmt, könnte statt der Statuen der Heilgötter die Büsten des Ajax und der Pallas zeigen und statt der auf die ärztliche Kunst Bezug habenden Attribute, würde man antike Waffenstücke, Eule und Scorpion als Beiwerk anzubringen haben. Die Farbenwirkung war in obiger Arbeit beiläufig bemerkt, eine sehr gelungene. Dabei brauche ich

wohl nicht zu bemerken, daß für Fälle, wo ein colorirtes Vorbild nicht vorliegt, man sich vorher eine Farbenskizze macht, was namentlich bei reicheren Motiven und größeren Arbeiten unerläßlich ist.

Indessen sei man vorsichtig mit Photographien, und verwende sie nur hier und da einmal, da ihre Anwendung doch eigentlich hier nicht ganz gerechtfertigt ist.

Ist man nun über Wahl der Ornamente und Gliederung mit sich einig, so beginnt man die gefertigte Skizze oder Vorlage auf die Holzplatte zu übertragen. Kommen nur lineare Ornamente ohne Verschlingung zur Verwendung, so zeichnet man besser nichts durch, sondern man arbeitet aus freier Hand, mißt Alles genau ab, bedient sich bei allen geraden Linien des Lineals und bei allen Kreislinien oder Theilen derselben des Zirkels, so daß die Grundlagen der Arbeit sicher stehen. In vielen Fällen ist es sehr wichtig, genau die Mitte der Tafel oder von Theilen derselben festzustellen, was am einfachsten durch Ziehen zweier Diagonalen geschieht. Alle Linien gebe man bestimmt, achte aber darauf, weder ein zu hartes, kratzendes, noch ein zu weiches, schmierendes Bleistift zu benutzen. Leichter, aber sicherer Auftrag mit Stiften mittlerer Härtegrade ist am dienlichsten, besonders wenn man nicht viel zu wischen braucht. Reiche geschwungene Gliederungen und Ornamente, welche nicht mit Lineal und Zirkel behandelt werden können, zeichnet man natürlich mittelst Pauspapier durch.

Mit der sorgfältigen Fertigstellung des Ornamentalen in Bleistift auf dem Holze ist der erste Theil der Arbeit

und in vielen Fällen der weitaus schwierigste beendet, indem das Colorit, abgesehen von sehr complicirten Motiven eigentlich mehr eine angenehme Unterhaltung als eine Arbeit zu nennen ist. Bevor man jedoch zum Colorit übergeht, ist alles Gezeichnete mit Contouren zu versehen, eine sehr wichtige Prozedur.

Wie in der ornamentalen Malerei überhaupt durch die Trennung der Farben mittelst Schwarz, Gold ꝛc. eine weit bessere Wirkung erzielt wird, als wenn sich die Farben berühren, so werden in der Holzmalerei die Contouren zur unerläßlichen Erforderniß, selbst bei den schmalsten Einfassungen, da sie es sind, welche vorzugsweise den Charakter der eingelegten Arbeit bedingen, welcher hier in den meisten Fällen angestrebt wird. Es empfiehlt sich dieselben stets schwarz zu halten und empfehle ich zu deren Herstellung chinesische Tusche zu verwenden, weil dieselbe bei späterem Uebergehen mit hellfarbigen Tönen weniger schmutzt als andere schwarze Farben.

Die Anwendung von Contouren rechtfertigt sich aber auch aus anderen Gründen. Die unmittelbare Berührung zweier Farben mittlerer Helligkeit macht sich im Allgemeinen nicht sehr günstig. Sind beide wenig verschieden, so heben sie sich nur sehr wenig von einander ab; besteht aber ein größerer Unterschied, so erzeugen sie, aus einiger Entfernung gesehen, auf ihrer Grenze eine störend und schwächend einwirkende Mischfarbe. — Sollen die Contouren auch auf größere Entfernung gesehen werden, was manchmal in der Absicht liegen kann, so müssen solche in entsprechender Stärke

ausgeführt werden. Solche starke Contouren erlauben auch Farben neben einander anzubringen, deren unmittelbare Berührung Anlaß zu Bedenken geben würde, indem sie in solchen Fällen den Grenzcontrast aufheben und dessen etwaige Nachtheile beseitigen. Sehr schätzbar wirken in der Holzmalerei die Contouren ferner an Figürlichem aller Art, wo sie nie wegzulassen sind, indem sie hier das subjektive Element heben und die dargestellten Gegenstände entnaturalisiren.

Um den Leser zu einer bewußten Beurtheilung dekorativer Ornamentmotive überhaupt zu leiten, glaube ich das Wesen der Contouren, welches sich theilweise auf schon früher Besprochenes stützt, etwas eingehender erörtern zu sollen.

Als Umrahmungen verschiedenfarbiger Flächen bilden die Contouren ein wesentliches Moment in der decorativen Malerei, da sie hier als selbstständiges Element auftreten, obwohl sie ursprünglich wohl nur technischen Rücksichten entsprungen sind. Sie zeigten sehr bald so mannigfache Vortheile, daß man sie auch nach dem Hinfälligwerden vorerwähnter Rücksichten beizubehalten für gut fand.

In erster Linie haben die Contouren stets den Zweck das Flächenornament schärfer vom Grunde abzuheben, besonders wenn das farbige Ornament auf neutralem oder in der Farbe ähnlichem Grunde steht. Sie trennen hier die einzelnen Flächen sehr scharf und verhindern das Entstehen der Mischfarben an den Berührungsstellen. Man wählt für dieselben in diesem Falle entweder eine hellere Farbe als die helle oder eine dunklere als die dunkle Farbe.

Besonders erwünscht sind Contouren da, wo feine Ornamente in dunkler Farbe auf hellem Grunde stehen, weil abgesehen vom Entstehen von Trugbildern und dem Verschwinden der Ränder die schmalen Theile weniger dünn oder gar aufgelöst erscheinen.

Sind Grund oder Ornamente farbig, so können die Contouren, so lange ihnen keine andere als die oben erwähnte Aufgabe zufällt, in einer Schattirung einer der beiden Farben gehalten werden, oder auch in Weiß oder Schwarz als den Endpunkten der Nüancen.

Sind aber Grund oder Ornamente schwarz, oder stehen die Ornamente hell auf sehr dunklem Grund, in welchem Falle letzterer jedoch nicht allzugeringe Dimensionen zeigen darf, so können die Contoure (wenn auch nicht bei Holzmalerei) wegbleiben, wie es in den Wandmalereien von Pompeji der Fall ist.

Wesentlich nothwendig sind Contouren da, wo zwei gesättigte Farben von verschiedenem Ton sich berühren, z. B. zwischen Roth und Blau, da hier abgesehen von den Grenzcontrasten, die Grenzlinien verwaschen erscheinen würden. In diesen Farben gehaltene Ornamente machen ohne Contouren einen unruhigen Eindruck, welcher durch eingesetzte dunkle Ränder sofort verschwindet. Hierbei tritt stets die Erscheinung auf, daß dunkle Contouren die dunkle Farbe dunkler, helle aber die hellere Farbe heller machen, so daß sie hier die Unterschiede der Farben entschieden vergrößern. Diese Wirkung läßt sich sowohl durch entsprechendes Colorit ausgleichen, oder aber auch dadurch vermeiden, daß man die

Contouren mehrfach umrändert und wählt man hierzu am besten Gold oder Silber mit Schwarz oder Weiß.

Eine derartige Behandlung des Ornaments versteht sich vorzugsweise auf die ältere, geometrisch angelegte Ornamentik, während seit der Renaissance die geometrischen Muster mit satten Farben und leuchtenden Contouren durch Laubgewinde mit Blumen und Früchten, Rankenwerk, Vasen, Masken, phantastische Thiere untermischt mit Kindergestalten, Büsten, mythologischen Wesen 2c. 2c. ersetzt worden sind, deren Farbengebung sich mehr an die heutige Malerei anschließt.

Im Allgemeinen ist in der dekorativen Kunst bezüglich der Contouren festzuhalten, daß Ornamente auf Goldgrund oder goldene Ornamente auf farbigem Grund schwarze Contouren beanspruchen, daß dunkle Ornamente auf hellem Grunde ebenfalls von schwarzen oder wenigstens dunkeln Contouren umgeben sein müssen, daß endlich farbige Ornamente oft vortheilhaft mittelst weißer, schwarzer oder goldner Umränderungen vom Grunde abgehoben werden. Weiße, hellfarbige und goldene Contouren beabsichtigen indessen nicht selten als selbstständige Elemente aufzutreten, was bei schwarzen nur äußerst selten vorkommen dürfte.

Man präparirt also einen ziemlich dickflüssigen tiefschwarzen Ton aus Tusche und zieht mit einer guten, nicht zu scharfen, mit dieser Farbe gefüllten Ziehfeder erst alle geraden Linien sehr sorgfältig und mit nicht zu schweren Strichen gleichmäßig nach, worauf die Kreise oder deren Theile 2c. 2c. folgen. Hierbei ist jedoch insofern große Vorsicht nöthig, als besonders auf größeren Platten die Textur des Holzes

in Bezug auf die Härte an manchen Stellen starkem Wechsel unterworfen ist und man von einer harten Fläche plötzlich auf eine verhältnißmäßig weiche geräth, weßhalb die Ziehfeder immer nur leicht zu führen ist, besonders auch auf dem weicheren Lindenholz. Stellenweise kommt es auch vor, besonders bei schlecht präparirtem Holze, daß das Holz die Farbe ungern annimmt, und um diesen Mißstand zu beseitigen, empfiehlt es sich, allen aufzutragenden Farbentönen ein wenig Ochsengalle, welche im Handel in kleinen Fläschchen zu *M.* 1. vorkommt, beizumischen, worauf das Holz in der Regel angenehm zu bearbeiten ist. Bei größeren Quantitäten von Farbe sind wenige Tropfen genügend. Bei dieser Arbeit vermeide man Flecken und Spritzer. Erstere kann man, wo es thunlich ist, sofort mittelst Schwamm und reinem Wasser wegwischen, während man letztere besser trocken werden läßt und dann ausradirt, was auch für etwaige zu lang gerathene Linien gilt. Wo überhaupt etwas Farbe wegzunehmen ist, wendet man am besten das Radirmesser an und zwar am zweckmäßigsten in der L ä n g s r i c h t u n g der Holzfasern, da das Radiren in der Richtung der Quere sich weniger gut und sauber ausführen läßt. Besser ist es aber, sich überhaupt nicht hierauf zu verlassen, sondern reinlich zu arbeiten. Die Längslinien ꝛc. ꝛc. werden aber auch an schwarzen oder sonstigen sehr tieffarbigen Einfassungen und zwar deßhalb mit Schwarz ausgezogen, weil das Coloriren der von ihnen umschlossenen Räume weit leichter und sicherer von Statten geht, die Kanten viel schärfer absetzen und weil hierdurch der Charakter eingelegter Arbeit ganz wesentlich bedingt wird. Ganz

abgesehen von letzterem Umstand wird man einen nach diesem Verfahren behandelten Mäanderfries, von einem, wenn auch auf das sorgfältigste, aber aus freier Hand behandelten dennoch sofort und zwar weitaus zum Vortheil des ersteren unterscheiden können. Ist alles was mittelst der Ziehfeder zu contouriren war, gearbeitet, so folgt dieselbe Behandlung des Figürlichen, der Arabesken rc. rc., wozu man sich einer Zeichnenfeder von Stahl bedient, deren man jetzt die verschiedensten Sorten, weiche und harte besitzt, und deren man sich einige von verschiedenen Härtegraden vorräthig hält. Man arbeite vorsichtig, mit nicht zu viel und nicht zu wenig Tusche.

4. Colorit.

Bei der ornamentalen Malerei kommen ganz vorzugsweise Lokalfarben in Anwendung und zwar sucht man eine glänzende Wirkung entweder durch die Farbe an sich oder durch Contraste zu erstreben, weßhalb in dieser Beziehung hier alles maßgebend ist, was ich früher bei Erörterung der Farben angeführt habe. Im Allgemeinen wird man daher am besten thun, kalte Töne neben feurige und helle neben dunkle zu bringen; man hüte sich aber bei eigenen Compositionen in zu vielerlei Töne zu gerathen oder in das Bunte zu verfallen, da die Anwendung größerer Reihen verschiedener Töne schon einen sehr ausgebildeten Farbensinn erfordert. Ich betone hier nochmals die hohe Schönheit des tiefen Schwarz. Gelbe, rothe, braune und graue Töne wird man ebenfalls in ihren verschiedensten Uebergängen häufig mit Vortheil anwenden, deßgleichen auch, aber sparsamer die Naturfarbe des

Holzes, während Blau oder Grün Vorsicht erheischen. Doch macht sich **French Blue** mit Gold sparsam angebracht, zuweilen sehr gut und erinnert an **Lapis Lazuli**. Man setze helle Töne von gleicher Farbentiefe nicht neben einander, sondern trenne sie durch breitere oder schmälere Streifen von Schwarz; ebenso sind dunkle gleich tiefe Töne durch helle oder auch das unbemalte Holz zu trennen, indem andernfalls erstere sehr flaue, letztere aber eine unruhige Wirkung äußern.

Was die figürlichen Darstellungen anlangt, welche indessen in der Regel nur in kleinen Dimensionen und in der Farbe wenig ausgiebigen Partieen angebracht werden können, so halte man dieselben stets in Contrast mit der Grundfarbe und führe solche, wo es passend erscheint, fein und miniaturartig aus.

Ich nehme hier Veranlassung auf die Behandlung von Blumen und Blättern, welche in Form von Kränzen oder Bouquets als Füllstücke auf schwarzem Grund häufige Verwendung finden und verdienen, etwas näher einzugehen und namentlich vor einer zu naturalistischen Behandlung zu warnen. Besonders stehe man von dem Schattiren derselben ab, sondern behandle dieselben ebenfalls streng als eingelegte Arbeit und umreiße alles, einschließlich der Staubfäden und einzelnen Schattenstellen mit schwarzen Contouren. Dieser Behandlung entsprechend müssen alle Farben in durchsichtigen, feinen Tönen gehalten werden, ohne daß besondere Aehnlichkeit mit der natürlichen Farbe anzustreben ist. So z. B. gebe man blaue Blumen durch **Payne's Grey**, rothe durch

Krappnüancen, Light Red rc. anstatt mit Cobalt oder Zinnober, wodurch eine dieser Technik weit angemessenere Wirkung erzielt wird. Dagegen sehe man bei Bouquets rc. rc. auf Mannigfaltigkeit des Grün, wenn auch die Unterschiede nicht zu auffallend zu halten sind. Besonders gut wirken Blätter von Olive Green, welches durch Zusatz von Indian Yellow, Krapp rc. rc. angenehm nüancirt werden kann. Doch ist auch helles, sonniges Grün aller Art, zwischen welchem einzelne mit Burnt Sienna colorirte Blätter nicht fehlen dürfen, zu verwenden. Einzelne Blätter gelber Blumen nüancire man mit Orange Cadmium und sehe besonders bei größeren vielblättrigen Blumen auf Abwechslung im Ton, so z. B. daß die Blumenblätter einer Rose mannigfaltige, darunter dunklere, wenn auch nicht allzu schroff von einander geschiedene Töne zeigen. In größeren Bouquets rc. wirkt solcher Wechsel ungemein reich, doch hüte sich der Anfänger in's Buntschecige zu gerathen. Als Prachtstücke dieser Art lassen sich ein Kranz in Zahn's Heft II. und ein Bouquet in Heft III. behandeln. Weiße Blumen wie Dorn, Maiblumen läßt man in der Holzfarbe und colorirt bei ersteren nur die Staubgefäße mit dunklem oder rothbraunem Krapp. Sonst können Blumen und Früchte vortheilhaft in etwas kräftigerer Farbe gehalten werden.

Zarte, durchsichtige Töne trage man stets sehr dünnflüssig, aber wiederholt auf, bis der Ton die gewünschte Tiefe hat, während tieftönige Farben etwas kräftiger, Schwarz aber immer absolut schwarz, wie Ebenholz zu geben ist, und immer möglichst dickflüssig und gelatinös aufgetragen werden

muß. Dessenungeachtet genügt ein einziger Auftrag in der Regel nicht und muß derselbe mindestens einmal wiederholt werden, wenn man nicht Gefahr laufen will, nach dem Poliren das Holz durchleuchten zu sehen. Auch dunkelbraune und dunkelrothbraune Töne machen sich in kräftigem Auftrage nicht selten sehr schön, wirken aber auch in dünnflüssigen Tönen oft recht erfreulich und den verschiedensten feinen Holzarten entsprechend, was hier und da durch eine der Maserung entsprechende Pinselführung noch mehr ausgeprägt zu werden vermag.

Diejenigen Leser, welche bereits mit der Aquarellmalerei vertraut sind, werden über die anzuwendenden Farben und Mischungen keiner weiteren Anweisung bedürfen. Da indessen dieser Nachtrag nicht so sehr selten von Lesern oder Leserinnen benutzt werden möchte, welchen das Mischen der Farben noch Schwierigkeiten macht, so gebe ich hier ein Verzeichniß aller derjenigen Farben und Combinationen, welche für diese Malerei vorzugsweise geeignet erscheinen. Die in mehrfacher Hinsicht, sei es durch zarten oder leuchtenden oder sehr reinen oder sehr tiefen Ton sich auszeichnenden Farben und Combinationen sind gesperrt gedruckt und die sehr tieftönigen mit ! versehen.

Körnchen in der Farbe vermeide man, da sich solche beim Poliren erhöhen.

Gelb.

Cadmium.

Indian Yellow.

Raw Sienna.

Yellow Ochre.
Aureolin.
Mars Yellow.
Italienische Erde.
Gamboge.
Lemon Yellow.
Raw Umber.
Indian Yellow und Yellow Ochre.
Gamboge und Brown Pink.
Indian Yellow und Purple Madder.
Indian Yellow und Sepia.

Orange.

Cadmium Orange.
Burnt Sienna.
Mars Orange.
Neutral Orange.
Laque Robert 7.
Gebrannte italienische Erde.
Brown Ochre.
Yellow Ochre und Light Red.
Cadmium und Rose Madder oder Indian Red.
Burnt Sienna und Indian Yellow oder Aureolin oder Gamboge.
Rose Madder und Gamboge.
Indian Yellow und Rose Madder.
Indian Yellow und Light Red oder Vermilion.

Braun.

Asphalt.
Vandyke Brown.
Sepia.
Brauner Lack.
Burnt Umber.
Vandyke Brown und Gamboge.
Vandyke Brown und Chrimson Lake!
Raw Sienna oder Yellow Ochre.
Raw Sienna, Yellow Ochre und Vandyke Brown.
Burnt Umber und Indian Yellow.
Burnt Umber und Brown Madder.
Burnt Sienna und Payne's Grey.
Burnt Sienna und Lamp Black.
Light Red und Lamp Black.
Indian Yellow, Sepia und Lake.

Rothbraun.

Florent. Braun!
Burnt Sienna, Chrimson Lake und French Blue!
Brown Madder und Raw Sienna.
Raw Sienna, Rose Madder und Vandyke Brown.
Sepia und Brown Madder!
Purple Madder und Indian Yellow!
Brown Pink und Purple Madder!
Purple Madder und Sepia!

Brown Pink, French Blue und Lake!
Vandyke Brown und Brown Madder.

Roth.

Purple Madder.
Burnt Carmine!
Rubens Madder!
Brown Madder!
Rose Madder.
Pink Madder.
Indian Red.
Light Red.
Red Lead.
Rose Madder, Yellow Ochre und Cobalt.
Rothbrauner Krapp!
Marsroth.
Van Dyk Roth.
Yellow Ochre und Rose Madder.
Light Red und Rose Madder.
Brown Madder und Light Red.
Rose Madder und Aureolin.
Rose Madder und Vermilion.
Rose Madder und Brown Ochre.
Raw Sienna und Brown Madder.

Purpur (Violett).

Cobalt und Rose Madder oder Brown Madder.
Purple Madder und Cobalt.

Indigo und Rose Madder.
Brown Madder und Payne's Grey!
Brown Madder und Lamp Black.
French Blue, Cobalt und Rose Madder.

Grau.

Neutral Tint.
Payne's Grey.
Cobalt, Rose Madder und Yellow Ochre.
Cobalt, Rose Madder und Naples Yellow.
Indigo und Indian Red.
Cobalt und Lamp Black.
Cobalt, Rose Madder und Burnt Sienna.
Lamp Black, Light Red und Cobalt.
Indigo und Blue Black.

Blau.

(Nur sparsam zu verwenden und in den meisten Fällen durch Grau zu ersetzen.)

Intense Blue!
Cobalt.
French Blue.

Grün.

Olive Green.
Terre Verte.
Indigo und Indian Yellow.
Indigo und Brown Pink.
Gamboge und Cobalt.

Gamboge und Emerald Green.
Gamboge, Burnt Sienna und Indigo.
Olive Green und Indigo!
Aureolin und Indigo.
Aureolin, Vandyke Brown und Indigo.
Brown Pink, Oxyde of Chromium und French Blue!
Indian Yellow und Oxyde of Chromium.
Sepia und Indigo. } Bronzetöne.
Lamp Black und Emerald Green. }

Außer Olive Green ist Grün ebenfalls, außer bei Bouquets ꝛc. sparsam und vorsichtig zu verwenden, ersteres aber in jeder Beziehung zu empfehlen.

Als Beispiele wie Intarsien in zwei Farben stilvoll behandelt werden können, gebe ich hier einige solcher Zusammenstellungen nach italienischen Intarsien der Renaissance, welche als mustergiltig zu betrachten sind.

1. Intarsien der Chorstühle der Certosa bei Pavia:

Grund: dunkle Farbe.	Ornament: helle Farbe.
1. Schwarz.	Yellow Ochre und Indian Red.
2. "	Indian Yellow und Brown Madder.
3. "	Light Red und Indian Yellow.
4. "	Brown Madder und Gamboge.

2. Intarsien der Chorstühle in S. Maria Novella in Florenz:

1. Florentiner Braun.	Indian Yellow und Brown Madder.
2. Purple Madder und Van Dyke Brown.	Roman Ochre.

3. Marsbraun.	Yellow Ochre.
4. Caput Mortuum.	Raw Sienna und Vermilion.
5. Burnt Umber und Aureolin.	Raw Sienna und Brown Madder.
6. Burnt Umber.	Light Red und Neutral Tint.

5. Politur.

Nachdem die Malerei tadellos beendet ist, übergibt man die Arbeit einem Möbelschreiner zum Poliren. Da aber diese Leute die Gegenstände in der Regel Monate lang behalten, unter dem Vorwande, solche müßten so und so lange stehen und wer weiß was für heikle Prozeduren durchmachen, wobei man nicht selten die Objekte nur ganz oberflächlich polirt, mit deutlicher Auszeichnung der Stellen wo radirt worden (einem untrüglichen Zeichen sehr nachlässiger Arbeit Seitens des „Ébéniste“) zurück erhält und dabei mitunter sündhaft zahlen muß, so rathe ich jedem Interessenten, das Poliren zu erlernen, was bei einiger Aufmerksamkeit und gutem Willen in wenigen Stunden zu erlernen ist und wobei man, wenn man viel auf Holz malt, sehr viel Geld sparen kann. Ich selbst habe diese Arbeit in etwa sechs Stunden bei einem Schreiner gründlich erlernt, und polire ich seit jener Zeit alles selbst, dabei weit sorgfältiger als es mir früher geliefert worden ist. Abgesehen von der benöthigten Zeit kostet diese Arbeit fast nichts als etwas Mühe und Geduld, wenn alles nicht sofort nach Wunsch gelingt.

Das Poliren läßt sich zwar, wenn überhaupt, nur

schwer auf die bloße Beschreibung hin erlernen; dessenungeachtet will ich aber versuchen, das Verfahren so anschaulich wie möglich darzulegen, um selbst denjenigen, welche nicht gerade auf die Erlernung reflektiren, doch eine genauere Beurtheilung dieser Arbeit zu ermöglichen.

Zum Poliren bedarf man folgender Hilfsmittel:

1. Dunkle Politur, d. h. eine Lösung von 50 Grammen gewöhnlichem Schellack in 200 Grammen starkem Weingeist (also 1 : 4). Diese Lösung, welche indessen auch käuflich zu haben ist, wird nicht filtrirt, aber beim Gebrauche immer tüchtig umgeschüttelt. Sie eignet sich indessen nur zum Poliren sehr dunkler Gegenstände, da sie helle Farben bräunt, was bei vorzugsweise viele helle Farben zeigenden Gegenständen nicht günstig wirkt. Es polirt sich aber mit dieser dunklen Politur leichter als mit der demnächst zu erwähnenden weißen, weßhalb es gerathen erscheint, die ersten Versuche (an irgendwelchen Gegenständen, an welchen nicht viel gelegen) mit dieser dunklen zu beginnen.

2. Weiße Politur, d. h. eine Lösung von 50 Grammen weißem Schellack in obiger Menge Weingeist. Noch besser aber nehme man die käufliche weiße Copal-Politur, welche noch haltbarer ist. Die weiße Politur muß zu allen Arbeiten verwendet werden, auf welchen das natürliche Holz oder helle Farbentöne größere Flächen einnehmen, kann aber auch zu dunklen Arbeiten verwendet werden, welche durch dieselbe ein weit feineres Aussehen erhalten. Sie ist etwas schwieriger in der Behandlung, weil sie leichter klebt und langsamer trocknet. Der weiße Schellack löst sich schwieriger

und muß öfter umgeschüttelt werden. Die Lösung wird ebenfalls nicht filtrirt.

3. Weißer Spirituslack, ein Firniß welcher in Materialhandlungen in kleinen Fläschchen käuflich zu erhalten ist. Die Selbstbereitung ist eine zu complizirte und mühsame um zu rentiren.

4. Ein Fläschchen Leinöl, welches aber, besonders bei Anwendung weißer Politur besser durch Schweinsschmalz ersetzt wird.

5. Zwei Stücke Bimsstein mittlerer Größe, welche man auf einem Steine so anreibt, daß jeder eine ebene Fläche erhält.

6. Ein kleines Fläschchen alkoholisirtes Bimssteinpulver.

7. Einige Stücke alter Leinwand und eines Wollenstoffes.

8. Einige Korke, am Besten von Champagnerflaschen.

Ehe man nun zum eigentlichen Poliren schreitet, welches an einem staubfreien und warmen Orte (im Winter nicht in einem kalten Zimmer) vorgenommen werden muß, ist die Malerei erst zu fixiren, was sehr leicht und schnell bewerkstelligt wird, indem man mit einem nicht zu kleinen Pinsel, gefüllt mit weißem Lack, alle bemalten Flächen des Gegenstandes vorsichtig und nach einer Richtung hin, ohne hin und her zu fahren, übergeht. In Ermanglung des weißen Lackes kann man sich auch der weißen Politur bedienen, was aber nicht zu empfehlen ist, da solche zu dünn ist und zu viele Aufträge nothwendig machen würde. Dieser

Lacküberzug trocknet ziemlich rasch und bildet nun einen dünnen die Farbe schützenden Ueberzug. Nach 5 bis 10 Minuten ist derselbe gewöhnlich trocken und wiederholt man alsdann das Experiment, welches nun etwas kühner vorgenommen werden kann und nach abermaligem guten Trocknen nochmals wiederholt wird, worauf der Gegenstand polirt werden kann.

Da nun ein zu polirender Gegenstand fest stehen muß, und während der Arbeit festeres Angreifen nicht erträgt, so muß derselbe befestigt werden. Tischchen machen eine Ausnahme, indem man solche mit der linken Hand am Fuß fassen kann. Man thut am besten, wenn man sich ein Brett in Form eines Reißbrettes hierzu hält, auf welches die zu polirenden Gegenstände auf folgende Weise befestigt werden. Hat man z. B. ein Kästchen zu poliren, so leimt man auf das Brett ein glattes Klötzchen von 5 bis 10 Ctm. im Quadrat, auf dieses Klötzchen leimt man ein Stück Papier und auf letzteres die Mitte des Bodens des Kästchens. Das Papier muß deßwegen dazwischen geleimt werden, weil das Kästchen dann leicht und glatt wieder abgebrochen werden kann, was ohne diese Vorsicht nicht möglich sein würde. Größere Holzplatten befestigt man in gleicher Weise, aber mit 2 in der Nähe der Seiten anzubringenden Längsleisten, ohne jedoch das Papier zu vergessen. Man legt das so zugerichtete Brett beim Poliren auf einen Tisch und stützt sich mit der linken Hand auf dasselbe. Ehe man zu poliren beginnt, kann man mit einem wollenen, mit Politur befeuchteten Lappen den Gegenstand überall erst tüchtig einreiben, was aber rasch und ohne mit dem Reiben einzuhalten

geschehen muß. Nunmehr kann mit dem eigentlichen Poliren vorgegangen werden. Hierzu bedarf man eines aus einer wollenen polsterähnlichen Einlage und einer Hülle aus alter grober Leinwand bestehenden Bäuschchens in der Form eines Schnullers, welches einige Mal dicker sein muß. Die Einlage kann aus einem mehrmals zusammengelegten Streifen zarten Wollenstoffes oder auch aus einem leicht aufgewickelten Knaul von Strickwolle bestehen. Diese wollene Einlage wird nunmehr hinreichend mit Politur befeuchtet, so daß diese auch die äußere Leinenhülle nicht zu schwer zu durchdringen im Stande ist, und in letztere eingeschlagen und der Tampon fest zwischen die Spitzen der fünf Finger gefaßt und nun in kleinen Kreisen über die vorher hier und da ein wenig mit Oel oder Schmalz betupfte Fläche geführt, worauf sich bald sogenannte Wolken auf der Fläche zeigen. Sobald diese nachlassen oder sobald man bemerkt, daß der Tampon trocken wird oder klebt, muß der innere Wollbausch wieder mit Politur befeuchtet werden, und kann bei jeder neuen Füllung ein Tropfen Leinöl oder etwas Schmalz mit der Spitze des Zeigefingers der linken Hand in einigen Tupfen auf das Holz getragen werden. Man polire immer in kleinen Kreisen besonders längs des Randes und übergehe dann einmal die Mitte, und lasse die Gedanken bei der Sache, da in demselben Augenblicke in welchem man mit der kreisförmigen Bewegung aufhört, rasch der Tampon von der Fläche entfernt werden muß, andernfalls derselbe sofort anklebt und bei dem Abreißen eine schadhafte Stelle hinterläßt, welche, wenn solche nur geringfügig ist, sich im Laufe der Arbeit

wieder glatt polirt, oder aber eine stark rissige und wie beschmutzt aussehende größere Stelle hinterläßt, welche nach dem Trocknen mit Bimsstein abgeschliffen werden muß, auf welche Arbeit ich später zurückkomme. Ist der zu polirende Gegenstand mehrseitig, so polirt man immer alle Seiten und Flächen rund herum durch, denn es muß alles zu gleicher Zeit fertig werden, und darf nicht etwa eine Seite nach der andern vorgenommen und fertig gestellt werden. In der angegebenen Weise kann man den Gegenstand längere Zeit bearbeiten, je nach der Größe 1/4—1/2 1—2 Stunden lang. Nach Verlauf dieser Zeit wird Politur in genügender Menge aufgetragen sein, und stellt man den Gegenstand auf einen Tag zurück. —

Bevor man denselben wieder vornimmt, sehe man ob die etwa radirten Stellen sich noch auszeichnen, d. h. ob solche tiefer liegen als die Fläche, in welchem Falle alle vertieften Stellen, rühren sie nun vom Radiren oder von Zirkelstichen &c. her, mittelst des Pinsels mit weißem Lack ausgefüllt werden, worauf man trocknen läßt. Genügt einmaliges Ausfüllen nicht, so muß man diese Prozedur wiederholen, bis die vertieften Stellen geebnet sind. Ist dies der Fall, dann wird der Gegenstand „abgeschliffen", wodurch derselbe einestheils bei späterem Poliren einen höheren Grad von Glanz annimmt, anderntheils aber alle die Fläche beeinträchtigenden kleinen Erhabenheiten, wie Unreinigkeiten im Auftragen der Farbe, welche sich nunmehr als erhöhte Körnchen bemerkbar machen &c. schwach wellige Stellen im Holze geglättet werden.

Hierbei verfährt man folgendermaßen: Sind keine besonderen Unebenheiten oder schadhafte Stellen vorhanden, so genügt ein Abschleifen mittelst des Bimssteinpulvers, mit welchem der zuvor ganz leicht mit Oel oder Schmalz eingeriebene Gegenstand leicht bestreut wird, worauf man mit einem unten glatten Kork oder Stöpsel die bestreuten Flächen leicht reibt, so daß solche ganz matt werden, worauf man allen Schmutz mit einem Tuche abwischt. Sind aber solcher Unebenheiten 2c. mehr vorhanden, was bei größeren Arbeiten in der Regel der Fall sein wird, so genügt das Pulver nicht, sondern es wird hier der Bimsstein in Substanz erfordert. Man reibt wie oben bemerkt erst die Flächen leicht mit wenig Oel ein, nimmt das eine Stück Bimsstein mit der glatten Fläche nach Oben in die linke Hand und das zweite mit der glatten Fläche nach Unten in die rechte Hand und reibt nun mit letzterem vorzüglich über die schadhaften oder nicht ebenen Stellen. „Zieht" der Stein nicht, d. h. haftet er nicht und geht leicht, so reibe man ihn mehrmals auf der Fläche des in der linken Hand befindlichen ab, worauf er „ziehen" wird. Hierauf ist zu achten, denn zieht er nicht, so greift er nicht die Politur an. Spürt man aber etwas wie ein Sandkorn unter dem Steine, so streiche man ihn ebenfalls an dem in der linken Hand ab, da andernfalls leicht tiefe Kratzer entstehen. Man nehme sich aber bei diesem Abschleifen in Acht, daß man nicht zu tief schleife und schließlich Farbe wegschleife, in welchem Falle die laidirten Stellen nochmals übermalt und fixirt werden müssen und das Ganze nochmals etwas stärker polirt werden muß. Auch

wo die Arbeiten mit Gold und Silber behandelt sind, ist insoferne beim Abschleifen große Vorsicht angezeigt, als Gold und Silber stark auftragen und die betreffenden Flächen auch nach dem ersten Poliren immer stark erhöht erscheinen und das Metall Gefahr läuft gründlich abgeschliffen zu werden, weßhalb es räthlich, auf derartige Arbeiten beim ersten Poliren mehr Politur zu bringen, d. h. solche länger zu poliren als solche, an welchen kein Gold und Silber vorkommt. Wenn auch abgeschliffene Farbe wieder ausgebessert werden kann, so hat solche Restauration doch eine sehr unangenehme Eigenschaft, indem die auf diese Weise nachgebesserten Stellen viel tiefere glanzvollere Farbe haben, was unter Umständen sehr störend wirken kann, wie z. B. in einem schwarzen Grunde, wo dann eine derartige Ausbesserung nach Beendigung wie ein schwarzer **Fleck** von größter Tiefe auf einer dann mehr graulich wirkenden Fläche erscheint. Daher Vorsicht.

Ist das Abschleifen vollendet, so wischt man den Gegenstand mit einem weichen Tuche ab und geht dann an die Beendigung der Arbeit, zu welcher in der Regel kein Oel mehr genommen und etwas mit Weingeist verdünnte Politur angewendet wird. Ferner nimmt man hiezu ein ganz frisches Tampon, nimmt nur bei erster Befeuchtung noch starke Politur, und polirt jetzt immer bis das Tampon ganz trocken ist, was man an dem zunehmenden Glanz der Fläche bemerkt. Hierauf polirt man mit ganz wenig der verdünnten Politur, welcher man immer noch etwas Weingeist zusetzen kann und geht beim Abpoliren mit aber-

mals frischem Tampon ganz in reinen Weingeist über, von welchem 1—2 Tropfen genügen und polirt bis der Tampon absolut trocken ist. Klebt der Tampon etwas, so helfe man mit einer Kleinigkeit Oel nach.

So etwa ist der Gang der Prozedur bei reinlichen, nicht oder wenig beschädigten Arbeiten und gut präparirten, d. h. recht glatt geschliffenen Flächen, weßhalb es auch gerathen ist, alle käuflichen Objekte in Bezug auf ihre Glätte vor Beginn der Arbeit genau zu untersuchen und solche falls sie wellig sind, vorher nochmals von einem Schreiner abschleifen zu lassen, was eine Kleinigkeit ist, andernfalls man beim Poliren viel Mühe hat, indem sehr wellige Flächen wenn solche spiegelglatt sein sollen, dann nicht selten 5—6 Mal wieder abgeschliffen werden müssen. So lange ein nochmaliges Abschleifen erforderlich scheint, wird selbstverständlich beim Poliren so verfahren, wie beim ersten Male, d. h. mit stärkerer Politur polirt.

Aus dieser Darstellung geht hervor, daß reinliches Arbeiten auf gut präparirtes d. h. glatt geschliffenes Material das Poliren sehr wesentlich vereinfacht und zu einer leicht und schnell zu bewältigenden Manipulation macht.

Reiben sich während des Polirens Unreinigkeiten, besonders Fasern von Wolle ꝛc. mit in die Fläche, so stehe man von weiterem Poliren ab, lasse trocknen und schleife die Fasern mit Bimsstein ab.

Bei Arbeiten wie etwa Schrankthüren, wo vertiefte Flächen vorkommen, ist das Poliren der Ecken in solchen tieferen Flächen sehr mißlich und müssen solche in der Regel

vor dem Abpoliren mit weißem Lack sehr vorsichtig ausgepinselt werden, was überhaupt für alle Theile gilt, zu welchen mit dem Tampon nicht gut zu gelangen ist.

Sodann ist noch zu bemerken, daß man allen Kanten der Flächen öfter mit dem Tampon entlang oder hin und her wischt, da bei der kreisförmigen Bewegung die Kanten weniger gleichmäßig berührt werden. Schließlich will ich noch der Ausbesserung kleiner Schäden im Holze gedenken, welche an großen Gegenständen z. B. Tischen, während des Transportes verursacht, nicht selten vorkommen und sich meist am Rande oder anderwärts durch mehr oder weniger tiefe Eindrücke und Höhlungen bemerklich machen. Diese Schäden werden mit an einem Licht heiß und knetbar gemachten Stück Schellack ausgefüllt oder „ausgebrannt", wie der **terminus technicus** lautet, dann mittelst einer zarten Feile mit der Umgebung ausgeglichen, (selbstverständlich müssen solche Stellen in einen dunkel gefärbten Rand kommen) und mit der betreffenden Farbe übergangen, worauf nach dem Poliren nichts mehr von der früheren Verletzung sichtbar bleibt. Hat man mit zu viel Fett polirt und wird der abpolirte Gegenstand nach wenigen Tagen ölig und krustig, so übergeht man denselben mit einem reinen Kork und polirt nochmals mit ganz wenigen Tropfen Weingeist ab.

Blechkasten gefüllt nach Angabe des Verfassers dieses Werkes mit folgenden 12 Farben in Tuben: Chrimsonlack, Brown Madder, Rose Madder, Indischgelb, Heller Ocker, Chinesisch Weiß, Gebr. Sienna, Vandykbraun, Brown Pink, French Blue, Kobaltblau, Gummi Guttae sowie folgenden 22 Farben in Näpfchen, resp. halben Näpfchen: Indigo, Neutral Tinte, Payne's Gray, Lampenschwarz, Blauschwarz, Indischroth, Zinnober, Light Red, Terra Sienna, Umbra, Neapelgelb, Lemon Yellow, Sepia, Gebr. Umbra, Grünes Chromoxyd, Smaragdgrün, Purpur Krapp, Preußisch Blau, Marsorange, Cadmium, Grün-Blau Oxyd und Mennige . . . . . Rm. 24.—.

Die Gouachefarben in Fläschchen werden auch in eleganten Holzkasten mit Schloß zu 12, 18 und 24 Farben, die Aquarellfarben in Tuben in feinst lackirten Blechkasten, enthaltend: 12, 15, 16, 20, 24 und 30 Tuben im Preise von Rm. 11.—. bis Rm. 33.—., die Aquarellfarben in ganzen und halben Näpfchen, ebenfalls in feinst lackirten Blechkasten, enthaltend: 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 24 und 30 ganze oder halbe Näpfchen im Preise von Rm. 4.60. bis Rm. 24.60. Die Aquarellfarben werden außerdem in kleinen handlichen, feinst lackirten Blechkästchen (sogenannte Westentaschen-Etuis), in welche die Farben hineineingedrückt sind, geliefert, und zwar mit: 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 21, 24 und 30 Farben im Preise von Rm. 3.75. bis Rm. 11.—.

Vollständige Preiscourante stehen jederzeit zur Verfügung.

---

*

1·70

